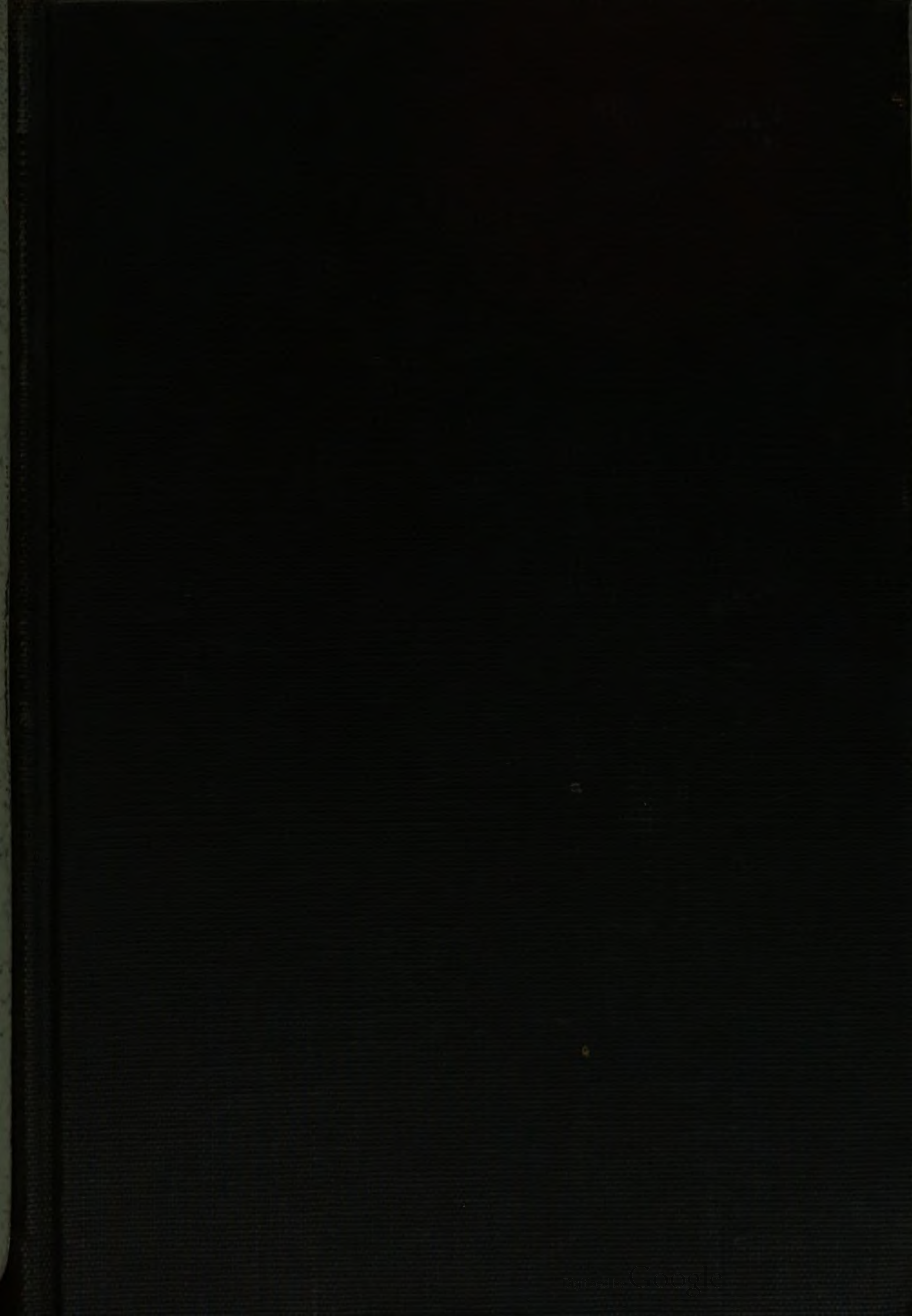




DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON

PAUL KLUCKHOHN

UND

ERICH ROTHACKER



3. JAHRG. 1925 III. BAND

MAX NIEMEYER / VERLAG / HALLE / SAALE

Druck von Karras, Kröber & Nietschmann, Halle (Saale)

Inhalt des III. Bandes.

Heft I.

Seite

Heinrich Rickert, Fausts Tod und Verklärung 1

Andreas Heusler, Goethes Verskunst 75

Fritz Brüggemann, Der Kampf um die bürgerliche Welt- und Lebensanschauung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts . . . 94

Karl Brandi, Idee und Form der deutschen Geschichte 128

Herbert Cysarz, Zur Erforschung der deutschen Barockdichtung . . . 145

Heft II.

Erich Voegelin, Über Max Weber 177

Walter Heinsius, Mörike und die Romantik 194

Theodor A. Meyer, Form und Formlosigkeit. Betrachtungen aus Anlaß von Fr. Strichs Buch 'Deutsche Klassik und Romantik' 231

Hans Hecht, Wege neuerer englischer Literaturforschung 273

Hermann Glockner, Zur Geschichte der neueren Philosophie. Bericht über die Kant-Literatur 1924 293

Otto Behaghel, Ideenwandel in Sprache und Literatur des deutschen Mittelalters 333

Wolfgang Stammler, Zur Erwiderung an Otto Behaghel 338

Heft III.

Sigmund von Lempicki, Bücherwelt und wirkliche Welt. Ein Beitrag zur Wesenserfassung der Romantik 339

Ehrenfried Muthesius, Die Funktion der Musik in der abendländischen Kunst 387

Emanuel Hirsch, Der Kulturbegriff. Eine Lesefrucht 398

Herman Wolf, Die Genielehre des jungen Herder 401

Seite

Walter Feilchenfeld, Pestalozzi, Goethe, Lavater 431

Walther Brecht, Storm und die Geschichte 444

Erich Seeberg, Theologische Literatur zur neueren Geistesgeschichte. . 463

Heft IV (Mittelalter).

Alfred v. Martin, Das Problem der mittelalterlichen Weltanschauung . 485

Rudolf Ficker, Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben 501

Josef M. Müller-Blattau, Musikalische Studien zur altgermanischen Dichtung. Ein Versuch 536

Georg Misch, Die Autobiographie des Abtes Wibert von Nogent . . . 566

Hennig Brinkmann, Zur geistesgeschichtlichen Stellung des deutschen Minnesangs 615

Hans Naumann, Die neue Perspektive. Ein Literaturbericht zum frühgermanischen Altertum 642

Fausts Tod und Verklärung.

Von Heinrich Rickert (Heidelberg).

I.

Das Problem.

Vom Himmel durch die Welt zur Hölle führt Goethes allumfassendes Gedicht. Bald nachdem Faust sein letztes, verhängnisvolles Wort gesprochen hat und darauf tot zurückgesunken ist, tut sich der „greuliche Höllenrachen" auf. Der Teufel, der seine Wette mit dem „Übermenschen" gewonnen und deswegen auch Gott gegenüber recht behalten zu haben glaubt, wartet auf die unsterbliche Seele, die er für sich in Anspruch nimmt:

> Mit meinem Stempel will ich sie besiegeln,
> Dann fort mit ihr im Feuerwirbelsturm!

Doch die Hölle erhält trotz der von Faust verlorenen Wette ihre Beute nicht. Faust hat zwar, weil er in übermenschlicher Vermessenheit jede dauernd befriedigende Lebensgestaltung für unmöglich erklärte, sich und die Welt verfluchte und schließlich seinen Irrtum bekennen, sein „Frevelwort" zurücknehmen mußte, sein irdisches Leben verwirkt. Sein zeitloses, ewiges Wesen dagegen ist unzerstörbar geblieben und gehört daher nicht den Mächten der Verneinung. Sein Weg geht vielmehr aufwärts zum Himmel, zur Gottheit, die von vornherein wußte, daß dieser Knecht ihr nur verworren dient, daß sie ihn aber doch in die Klarheit führen werde.

Wie die vielumstrittenen beiden 'Wetten' zwischen Gott und dem Teufel und dem Teufel und Faust, von denen die erste keine Wette ist, zu verstehen sind, und wie sich, gerade weil Faust seine Wette mit dem Teufel verliert, Anfang und Schluß der Faustdichtung zu einem einheitlichen Ganzen abrunden, habe ich an anderer Stelle zu zeigen versucht[1]. Doch selbst wenn man die

[1] Vgl. 'Die Wetten' in Goethes 'Faust', Logos, Bd. X (1921) S. 123 ff.

dort angegebene Lösung billigt, sind damit die Schwierigkeiten, die man in dem Ausgang der Faust-Tragödie gefunden hat, nicht alle überwunden. Die letzten Szenen, welche sich unmittelbar an den Tod von Faust anschließen, gehören noch in anderer Hinsicht zu den umstrittensten und, wie es scheint, bisher am wenigsten verstandenen Stücken der ganzen Dichtung. Mancher, der für den zweiten Teil bis zu Fausts Sterben hin Verständnis zeigt, weiß mit der Darstellung, die uns auf den Weg zum Himmel führt, nichts anzufangen. Es ist nicht nur Friedrich Th. Vischer, der diesen Schluß schroff ablehnt, sondern bis in die neueste Zeit hinein wird immer wieder behauptet, daß das Ende des Gedichtes zum Ganzen nicht passe. So meint z. B. auch Friedrich Gundolf: der Ausgang, bei dem die Liebe entscheidet, sei „freilich nicht unkatholisch, aber sehr ungoethisch und unfaustisch."

Müssen wir uns bei einer solchen Auffassung beruhigen, ja, können wir dabei stehen bleiben? Zur Beantwortung dieser Frage soll hier ein Beitrag gegeben werden.

Es empfiehlt sich, daß wir uns zunächst die Schwierigkeiten und damit das Problem in voller Schärfe zum Bewußtsein bringen. Dazu sind Worte Fr. Th. Vischers geeignet. An einer sehr ernst gemeinten Stelle seiner bekannten Parodie heißt es, er habe zwar von Herzen den Schluß des irdischen Lebens von Faust bewundert,

> Doch umsomehr des Schlusses Schluß beklagt,
> Der nach des Schlusses wahrem Geist nicht fragt.

Dann redet er den Dichter mit Emphase an und zeigt, wie ernst ihm seine Parodie ist:

> Darfst du, den Faust zum Himmel aufzuschwingen,
> In pfäffische Gesellschaft ihn verbringen,
> Die ihn, wenn sie halbwegs ihn nur erkannt,
> Als Ketzer hätte sicherlich verbrannt? ...
> Ich bleib' dabei, die salbungsvollen Glatzen
> Sie sind und bleiben lächerliche Fratzen.

Solche Sätze wiegen umso schwerer, als sie gewissermaßen ihre Bestätigung auch von entgegengesetzter Seite zu finden scheinen. Was Vischer „lächerlich" vorkommt, muß den Jesuiten Baumgartner und Stockmann ehrwürdig sein, und in ihrem Buch über Goethe heißt es in der Tat mit Bezug auf die Schlußszene des 'Faust': „Goethe hat hier sowohl den beschränkten heidnischen als auch den unhaltbaren protestantischen Standpunkt verlassen ... Christus und sein Erlösungswerk, Marias bevorzugte Stellung als

Mutter Gottes, die Fürbitte der Heiligen, die Notwendigkeit von Reue und Buße sind in den innigsten, erhabensten Ausdrücken anerkannt. Alle früheren Dissonanzen scheinen sich harmonisch in den schönsten Feierakkord auflösen zu wollen." Daß die Verfasser daran die Frage knüpfen, ob das dem Dichter wirklich von Herzen kam, tut nichts zur Sache.

Es ist klar, daß die Ablehnung von seiten des radikalen Hegelianers und die Charakterisierung durch die Jesuiten beide auf derselben Voraussetzung beruhen: der Faust-Schluß sei seinem Gehalt nach ungoethisch und unfaustisch. Dabei aber stehen zu bleiben, wird man sich doch erst dann entschließen, wenn man keinen andern Ausweg mehr sieht, denn das Ende ist von großer Bedeutung für den Sinn des Ganzen. Weshalb hier das Fragen nicht so leicht zur Ruhe kommen darf, ergibt sich gerade aus Worten Gundolfs, der sich Vischers Meinung angeschlossen hat. Er sagt nämlich mit Recht: „Himmel und Hölle sind nicht, wie die romantische oder klassische Landschaft, wie Kaiserhof oder Arkadien Elemente der Welt-Werdung Fausts, sondern (schon im Prolog) das Urteil über den Wert (!) der Laufbahn, die Anerkennung oder Verwerfung der Welt, die er geworden ist, und des Lebens, wodurch er es geworden ist." Ja, Gundolf geht weiter: „Die eigentliche Fausthandlung schließt mit dem Tod des Faust, und die Szenen in der Hölle und im Himmel handeln nicht mehr von seinem Streben, sondern vom Sinn (!) dieses Strebens." Das ist freilich insofern nicht richtig, als es, wie wir sehen werden, zu den Eigentümlichkeiten der Faustdichtung gehört, daß ihre „Handlung" nicht mit dem Tode des Helden „schließt". Faust „strebt" vielmehr über sein irdisches Dasein hinaus weiter, und man kann darin geradezu die „Pointe" des Ganzen sehen. Trotzdem bleibt es wahr, daß die letzte Szene auch vom Sinn des faustischen Strebens handelt, und wenn sie nun, wie Gundolf sagt, im entscheidenden Punkte, im Auftreten der Liebe, wirklich ungoethisch und unfaustisch wäre, dann müßte daraus, wenigstens nach der üblichen, heute allerdings verachteten Verstandeslogik gefolgert werden, daß der „Sinn" von Goethes 'Faust' — ungoethisch und unfaustisch sei.

Will man also nicht die letzte Bedeutung der ganzen Tragödie problematisch lassen, so wird man immer von neuem versuchen, ihren Schluß zu dem, was vorangegangen ist, in ein klares Verhältnis zu bringen. Dabei muß man aber so verfahren, daß man

zunächst fragt, was Goethe mit der letzten Szene gewollt hat, und das kann man feststellen, ohne auf ihre poetische Schönheit zu reflektieren oder zu untersuchen, ob sie sich auch mit Rücksicht auf ihren künstlerischen Stil dem Ganzen harmonisch einordnet. Es bleibt nichts anderes übrig, als so vorzugehen, denn die ästhetischen Streitfragen, die sich ergeben haben, lassen sich von dem Problem eines einheitlichen Sinnes der Tragödie trennen und müssen deshalb beiseite bleiben, bis das Sinnproblem völlig deutlich geworden ist. Das scheint umso notwendiger, als der Stil, in dem Goethe den Schluß seines 'Faust' gedichtet hat, auf viele noch immer so fremdartig wirkt, daß sie darüber den Sinngehalt gar nicht zu würdigen imstande sind. Wir stellen deshalb das, was wir den Gedankengang oder die „Idee“ des Schlusses nennen können, voran und suchen lediglich zum Bewußtsein zu bringen, was in den letzten Szenen dramatisch vorgeht. Damit erst ist die Basis für alles weitere gewonnen.

Freilich wird es dabei nicht möglich sein, ebenso wie von den ästhetischen Fragen auch von Goethes Weltanschauung abzusehen. Mit Sicherheit nämlich kommen wir nur vorwärts, wenn wir uns auf ein Bewußtsein von Goethes Intentionen stützen können, und diese stammen bei der dramatischen Gestaltung des 'Faust'-Schlusses aus seinen Ansichten über Tod und Unsterblichkeit des Menschen. Doch werden dabei nicht Goethes Überzeugungen vom Sinn des Lebens in seiner Totalität wichtig. Die Weltanschauung Goethes ist als Ganzes ein weites und zum Teil noch wenig erforschtes Feld. Sie war überdies wesentlichen Wandlungen unterworfen, die hier nicht alle verfolgt zu werden brauchen. Wir können uns in der Hauptsache, wenigstens zunächst auf die Zeiten beschränken, in denen die letzten Teile des 'Faust' geschrieben sind. Wie trotz der Wandlungen in Goethes Weltanschauung sein 'Faust' zu einem einheitlichen Ganzen werden konnte, bleibt eine Frage für sich. Zuerst muß der Schluß verstanden sein, ehe man versucht, ihn mit dem Ganzen in Verbindung zu bringen. Daher ziehen wir zur Charakterisierung von Goethes Intentionen nur solche Zeugnisse in Betracht, die aus seinem späteren Leben, besonders aus der Zeit nach Schillers Tode stammen. Ob die Gedanken, die im 'Faust'-Ende zum Ausdruck kommen, noch weiter zurück zu verfolgen sind, soll nicht gefragt werden.

Damit ist das Problem begrenzt, und nur über die Richtung, in welcher wir seine Lösung suchen, sei sogleich noch ein Wort

hinzugefügt. Goethe hat nach mehrfachen Äußerungen auf die Fertigstellung seiner größten Dichtung und besonders auf die Gestaltung ihres Schlusses hohen Wert gelegt. Daher darf es von vornherein als unwahrscheinlich gelten, daß auf das Ende Worte wie ungoethisch und unfaustisch passen können, falls man bei „goethisch" nur an den alten Goethe und bei „faustisch" nur an den unsterblichen Faust denkt. Wir machen daher, wenigstens als heuristisches Prinzip, die Voraussetzung, daß gerade die letzte Szene eminent faustisch und eminent goethisch ist, insofern sie vom unsterblichen Faust handelt und vom alten Goethe stammt. Das hat schon Julian Schmidt getan, obwohl er in vieler Hinsicht auf Friedrich Vischers Seite stand. „Fausts Übergang in die Unsterblichkeit, sagt er, ist nicht der melodische Ausdruck eines nicht recht fertig gewordenen Problems, er spricht Goethes heilige Überzeugung aus." Unter diesem Gesichtspunkt, der allein fruchtbar ist, versuchen wir im folgenden, Fausts Tod und Verklärung zu verstehen. Dann wird sich zeigen, daß in der Tat hier wie auch sonst im 'Faust'-Drama die Goethe eigentümliche Weltanschauung dichterisch gestaltet ist, und daß das Ende den Abschluß eines Werkes bildet, welches hier wie in allen seinen Teilen das Leben und Denken seines Schöpfers wiederspiegelt. Erst im Anschluß daran kann später auch gefragt werden, ob dieses Ende zur Totalität der Dichtung paßt, an der Goethe bereits in seiner Jugend und dann immer wieder gearbeitet hat.

II.

Der erotische Mystizismus.

Indem wir bei der Deutung des Faustschlusses von Goethes Intentionen ausgehen, um damit auf sichern Boden zu kommen, schließen wir uns Riemer an. Er wendete sich bereits 1841 gegen diejenigen, die den Faust für verfehlt ansehen, wenn er ihren Erwartungen nicht entspricht. „Vor allen Dingen, sagt er, wäre doch zu fragen, was hat der Autor gewollt, und das kann er allein am besten sagen. Höre man also zuvörderst seine Selbstbekenntnisse." Das ist der richtige Weg, und das Material, das dabei in Betracht kommt, ist für den Faustschluß, sobald man genauer zusieht, reicher, als man es bei Goethes Abneigung, über Fragen solcher Art Rede zu stehen, erwarten sollte. Wir finden eine Reihe von Aussprüchen, die wir nur miteinander zu kom-

binieren brauchen, um zu einer bestimmten Meinung über die Absichten zu kommen, die Goethe beim Ende der Faustdichtung im Auge hatte.

Denken wir zunächst an die bekannte Äußerung zu Eckermann, die immer wieder hervorgehoben werden muß, wo man nach Klarheit über Fausts und Goethes „Himmel" sucht: „Übrigens werden Sie mir zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen mich sehr leicht hätte im Vagen verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharfumrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte." Damit ist unzweideutig ausgesprochen, daß die „christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen" für Goethe nicht um ihrer selbst willen in Betracht kamen, sondern Mittel zum Zweck der künstlerischen Darstellung waren. Er hat sie benutzt, um seinen eigenen Intentionen eine scharfumrissene Gestalt zu geben. Als Folgerung ergibt sich daraus weiter, daß der „katholische" Weltanschauungsgehalt der übernommenen Vorstellungen als sekundär anzusehen ist, ja eventuell von Goethe in etwas mit ihm Unvereinbares umgewandelt sein kann. Jedenfalls beweist der Umstand, daß z. B. Maria und andere Figuren der mittelalterlichen Tradition auftreten, für sich allein noch nicht das geringste dafür, daß der Sinn des Faustschlusses nach Goethes Absicht einen katholischen Charakter tragen sollte. Wir werden vielmehr schon nach dem, was Goethe zu Eckermann gesagt hat, es von vornherein als wahrscheinlich betrachten dürfen, daß die katholischen Figuren nur da sind, um goethische, also unkatholische Intentionen dichterisch zum Ausdruck zu bringen. Denn daß Goethe nie „Katholik" war, steht doch wohl fest.

Aber das ist etwas Negatives. Wir nehmen daher noch andere Äußerungen Goethes hinzu, die auf das Positive hinweisen. Einen Schritt weiter führt ein weniger bekanntes Wort. Fr. Förster berichtet, daß er, zu einer nicht mehr genau feststellbaren Zeit, doch nicht früher als in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, Fragen über Faust an Goethe gestellt und von ihm ausweichende Antworten erhalten habe. Als er aber die Vermutung aussprach, die Schlußszene werde wohl in den Himmel verlegt werden und Mephistopheles überwunden vor den Hörern bekennen, daß ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange sich des rechten Weges

stets bewußt gewesen sei, da sagte Goethe kopfschüttelnd: „Das wäre ja Aufklärung. Faust endet als Greis, und im Greisenalter werden wir Mystiker.“ Försters Berichte sind nicht immer klar und auch nicht zuverlässig. Doch diese Worte, die er von Goethe überliefert, klingen so prägnant, daß man nicht annehmen kann, sie seien frei erfunden. Zunächst sagen freilich auch sie nur etwas Negatives. Goethe lehnt jede „Aufklärung“ ab, und das bedeutet in diesem Fall, daß er von einem nur rational-moralisch motivierten Ausgang nichts wissen will. Dann wird jedoch auch das Positive, wenigstens seinem umfassendsten Begriff nach, angegeben. „Mystik“ soll dem Rationalismus gegenübertreten. Damit erhalten wir für Goethes Absicht einen einigermaßen sicheren Hinweis, an den wir anknüpfen können.

Allerdings mehr als einen Fingerzeig gibt uns das Wort Mystik hier nicht. Sofort erhebt sich die Frage, von welcher Art die Mystik sei, die am Schluß des Faust ihren Ausdruck findet, Der Begriff ist so, wie Goethe ihn nimmt, sehr umfassend, und manche Arten von Mystik hat der Dichter entschieden abgelehnt. Um die Faustmystik bestimmen zu können, sind daher einige abstrakt begriffliche Erwägungen unentbehrlich, die sich auf das Wesen der Mystik überhaupt beziehen.

Im allgemeinen denkt man bei dem Mystiker an einen beschaulichen oder kontemplativen Menschen. Faust dagegen ist, wie Goethe immer wieder betont hat, verkörperte Tätigkeit, und er muß das auch nach seinem irdischen Tode bleiben, denn für Goethe war es gerade der Begriff der Tätigkeit, aus dem ihm seine Überzeugung von unserer überirdischen Fortdauer entsprang. Ferner bedeutet die Mystik in ihrer sozusagen klassischen Form soviel wie eine Hingabe des Ich, Entpersönlichung, Verschwinden der Individualität. In Goethes Faustgestalt dagegen ist alles eminent persönlich und auf die Individualität des Helden angelegt, so daß auch in dieser Hinsicht der Begriff der Mystik von Goethe nur in einem besonderen Sinne gemeint sein kann. Endlich trägt die Mystik, wo sie sich konsequent gestaltet, einen asozialen Charakter und ruft infolgedessen bei Menschen, die in sozialen Zusammenhängen leben, geradezu antisoziale Tendenzen hervor. Stellt doch sogar ein christlicher Mystiker wie Meister Eckhart die „Abgeschiedenheit“ über die Liebe[1]). Faust dagegen preist

[1]) Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei bemerkt, daß unter „klassischer“

am Ende seines irdischen Lebens den Gemeindrang, das Wirken für andere in der Weise, daß er in einer Bestimmung seines Lebens zur sozialen Tätigkeit „der Weisheit letzten Schluß“ findet. Es scheint also zwischen der Mystik in ihrer klassischen Ausprägung und der Faustdichtung in mehrfacher Hinsicht ein Widerstreit zu herrschen.

Damit entsteht die Frage: was kann Goethe allein gemeint haben, wenn er trotzdem auf die „Mystik“ des Faustschlusses hinwies? Wir müssen, um darüber Klarheit zu gewinnen, noch ein oft zitiertes Wort hinzunehmen: „In Faust selber eine immer höhere und reinere Tätigkeit, und von oben die ihm zu Hilfe kommende ewige Liebe.“ Dann verstehen wir: durch eine Liebe, die „ewig“ und insofern mehr als „menschlich“ ist, wird Fausts Tätigkeit schließlich zur letzten Reinheit und so zur Vollendung gebracht. Diese letzte Stufe bleibt rational unbegreiflich und mag deshalb mystisch heißen. Liebe aber ist zugleich stets eine Beziehung von Person zu Person, hat also einen sozialen Charakter und kann auch nicht rein kontemplativ werden, sondern muß sich in Taten umsetzen. Es ist also die Faustmystik in jeder der drei genannten Beziehungen zur Mystik im engeren Sinne in einen Gegensatz zu bringen: sie gestaltet sich weder beschaulich, noch entpersönlichend, noch führt sie zur Abgeschiedenheit. Hiernach bleibt von Mystik nichts anderes übrig als die anti-aufklärerische, überverständige Tendenz, insbesondere die Steigerung der für ein Du tätigen irrationalen Liebe ins Übersinnliche und damit ins Geheimnisvolle. Lediglich in dieser sehr umfassenden Bedeutung kann nach Goethe von einem mystischen Ende der Faustdichtung die Rede sein.

oder „konsequenter“ Mystik selbstverständlich nur eine philosophische Mystik gemeint ist. Bei den meisten Mystikern werden sich freilich philosophische und religiöse Tendenzen nicht anders als begrifflich voneinander trennen lassen. Aber das genügt für unsern Zweck. Die christliche Mystik kann niemals reine Mystik sein, schon deswegen nicht, weil das Christentum eine Religion der Liebe ist, und mit der Liebe aktive, persönliche und soziale Momente sich notwendig verbinden. Es soll also hier gar nicht behauptet werden, daß die christlichen Mystiker alle antisoziale Tendenzen zeigen. Im Gegenteil: ihr Denken ist oft völlig sozial gerichtet. Das aber beweist nur, daß sich das Christentum mit einer konsequenten philosophischen Mystik niemals restlos zur Deckung bringen läßt. Im übrigen haben die Ausführungen nur den Zweck, darauf hinzuweisen, daß es sich bei Goethe nicht eigentlich um konsequente, philosophische Mystik handeln kann, wenn er von Mystik spricht.

Für das Verständnis der Schlußszene als eines dramatischen Gebildes jedoch ist auch damit nicht genug gesagt, denn wenn das, was Goethe hier gewollt hat, allenfalls als „Idee" klar sein mag, so haben wir in dieser Art Mystik eben nur eine sehr abstrakte Idee, und sie erscheint deshalb für eine Dichtung zu unanschaulich, zu unkünstlerisch. Die Idee muß, um poetisch brauchbar zu sein, zur Gestalt werden. Gibt es auch in der Richtung auf das anschaulich Gestaltete bei Goethe selbst einen sicheren Hinweis, der uns bei der Deutung des Faustschlusses weiter führt?

Zu Riemer hat Goethe schon 1809 ganz allgemein geäußert, daß er das Ideelle unter einer weiblichen Form oder unter der Form des Weibes konzipiert habe, und, den Gedanken aufs äußerste zuspitzend, hinzugefügt: wie ein Mann sei, das wisse er ja nicht. Den Mann zu schildern, sei ihm nur biographisch möglich, es müsse etwas Historisches zugrunde liegen. Mit dieser Tendenz Goethes, das „Ideelle" als weiblich zu fassen, stimmen die Worte des Epimetheus in der 'Pandora' überein:

> Und einzig veredelt die Form den Gehalt,
> Verleiht ihm, verleiht sich die höchste Gewalt;
> Mir erschien sie in Jugend-, in Frauengestalt.

Noch manche andere Kundgebung liegt in derselben Richtung.

Ist es willkürlich, unter diesem Gesichtspunkt auch den Schluß der Faustdichtung zu betrachten? Damit verlassen wir endlich die Sphäre der abstrakten Idee, wie das bei der Deutung einer Dichtung notwendig ist, ja, wir können dann sogleich noch einen wesentlichen Schritt weiter ins Konkrete gehen. Die Frauengestalt, auf welche die Verse der 'Pandora' sich beziehen, hieß Minna Herzlieb. Aus ihr erwuchs auch die Ottilie der 'Wahlverwandtschaften', und an sie hat Goethe die meisten seiner Sonette gerichtet. Unter demselben Zeichen einer mystisch gesteigerten und doch persönlich individuellen Erotik stehen die Diwan-Gedichte an Marianne von Willemer und die Marienbader Elegie an Ulrike von Levetzow. Wie in Goethes Leben aber kennen wir auch in der Faustdichtung die Frauengestalt persönlich, in welcher am Schluß die Idee der mystischen Liebe sich anschaulich und individuell verkörpert. Es ist „eine der Büßerinnen, sonst Gretchen genannt".

Damit haben wir alles wesentliche beisammen. In gedanklicher und in dramatischer Hinsicht können wir von einem

erotischen Mystizismus des Faustendes sprechen und dann die letzte Zeile des Gedichts zum Leitfaden nehmen, um den ganzen Schluß zu verstehen: „Das Ewig Weibliche zieht uns hinan". Alles in der letzten Szene drängt auf diesen Ausgang hin. Wir müssen nur daran festhalten, daß entsprechend Goethes Worten zu Riemer das Ewig-Weibliche nicht so sehr das Ewige im Weibe als vielmehr das Ewige in der Gestalt des Weibes, genauer Gretchens, bedeutet. Hiermit ist die erotische Mystik dann auch künstlerisch so bestimmt, daß sie für das Verständnis des Dramas brauchbar wird.

III.
Gretchens Wiederkehr.

Doch man kann glauben, es sei unmöglich, auf dem dadurch eingeschlagenen Wege zu einem befriedigenden Resultat zu kommen, denn die Liebe oder das Weibliche — konkret gesprochen Gretchen — trete am Schluß völlig unvermittelt, im Drama gewissermaßen als dea ex machina auf, und damit sei bewiesen, daß von einem organischen Ganzen nicht die Rede sein dürfe. An diesem Einwand wollen wir schon jetzt nicht vorübergehen. Wenn wir zu ihm Stellung nehmen, wird zugleich das Problem, das uns beschäftigt, als Problem der einheitlichen dramatischen Handlung der Faustdichtung gestellt. Von hier aus haben wir es also anzugreifen.

Solange man den Begriff der „Handlung" jedoch äußerlich als den des sichtbaren dramatischen Geschehens faßt, muß man in der Tat an der für uns entscheidenden Stelle auf eine kontinuierliche Entwicklung verzichten. Aber eine solche würde sich beim Übergang vom irdischen Leben ins Jenseits in gewisser Hinsicht wohl auf keine Weise herstellen lassen. Anders dagegen gestaltet sich das Bild, wenn wir vor allem an das denken, was sich, ohne sich in einer äußeren Handlung zu manifestieren, in Fausts Seelenleben abspielt. Dann erscheint die Beantwortung der Frage, wie die Wiederkehr Gretchens am Ende sich organisch in den Zusammenhang des Dramas einfügt, nicht mehr schwer. Wir brauchen nur auf die Szene zurückzublicken, die unmittelbar auf die Helenatragödie folgt und vor Fausts Wendung zur sozialen Tätigkeit liegt. Sie ist für das Verständnis des Schlusses von großer Wichtigkeit.

Daß für alles wesentliche, was bis zu ihr hin Fausts Seelenleben innerlich gestaltet hat, die Frauenliebe von entscheidender Bedeutung war, bedarf wohl keines besondern Nachweises. Fausts

Streben richtet sich nach Beginn seiner Weltfahrt zuerst auf Gretchen und dann auf Helena. Seine Motive ändern sich freilich mit der Herrschertätigkeit prinzipiell. Jede Frau verschwindet. Aber denken wir an Fausts Worte am Anfang des 4. Aktes im zweiten Teil, in denen er sozusagen die Summe seines bisherigen Lebens zieht, dann wird klar, welche Rolle die Frau am Schluß der Faustdichtung von neuem spielen muß, falls das Werk überhaupt zu Ende gehen soll.

Wie die zwei Szenen: in der „Hexenküche“ vor der Gretchentragödie und in der „Anmutigen Gegend“ am Anfang des zweiten Teils, beide eine längere Zwischenzeit veranschaulichen, so findet sich auch in dem Monolog im „Hochgebirg“ vor der Herrschertätigkeit ein zeitlich lange dauernder Wandel Fausts zwischen der einen, ausführlich dargestellten Lebensstufe und der andern, auf sie folgenden dramatisch kurz zusammengezogen. Faust entläßt die Wolke, die sich aus Helenas Gewand gebildet hat, um ihn an klaren Tagen über Land und Meer zu führen, und die Wolke teilt sich. Der Vorgang hat offenbar einen symbolischen Sinn, und dieser steht, sobald wir Goethes eigene Erklärung hinzunehmen, auch inhaltlich außer Zweifel. Der eine Teil der Wolke verwandelt sich in „ein göttergleiches Frauenbild, Junonen ähnlich, Ledan, Helenen“. Es ist Helena, und die Mehrheit von Namen bedeutet nur: das Persönlich-Individuelle in der Verkörperung der Schönheit schwindet. Helena wird gewissermaßen zum Gattungsexemplar unter anderen, ein Bild antiker Schönheit überhaupt. Daher ist es gleichgültig, welchen Eigennamen sie jetzt trägt. Als Person ist sie aus Fausts Leben ausgeschieden. Sie ruht „fernen Eisgebirgen gleich und spiegelt blendend flüchtiger Tage großen Sinn“. Dementsprechend kommt sie im weitern Verlauf des Dramas in keiner Weise mehr vor. Der andere Teil der Wolke dagegen bleibt zunächst Faust näher. Er „umschwebt als zarter, lichter Nebelstreif noch Brust und Stirn erheiternd, kühl und schmeichelhaft“. Dann entfernt sich auch er: „Nun steigt es leicht und zaudernd hoch und höher auf“, und als er sich zusammenfügt, da sagt Faust Worte, die seine symbolische Bedeutung ebenfalls klar machen:

> Des tiefsten Herzens frühste Schätze quellen auf;
> Aurorens Liebe, leichten Schwung bezeichnets mir,
> Den schnellempfundenen, ersten, kaum verstandnen Blick,
> Der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz.

Daß dies „jugenderste, längstentbehrte höchste Gut“ nicht nur die Jugendliebe überhaupt, sondern Gretchen, also eine Person, bedeutet, hat Goethe selbst gesagt, und so kann der Sinn des Vorganges nicht in Frage gezogen werden. Es ist nicht allein eine bestimmte Frau, die für Faust jetzt bedeutsam wird, sondern er kehrt mit ihr zugleich vom unpersönlich künstlerischen Leben wieder zum eminent persönlichen Dasein der ersten Liebe zurück. Hierdurch aber wird schon vor Beginn der Herrschertragödie Gretchen ausdrücklich als dramatisch wesentlicher Bestandteil in die Dichtung eingeführt.

Doch auch damit ist noch nicht alles gesagt, was für uns Bedeutung hat. Zwar taucht dasselbe Gretchen, das wir aus dem ersten Teil der Tragödie kennen, wieder auf, und doch kann diese Frau für Faust nicht dieselbe Rolle spielen, wie das Gretchen sie gespielt hat, das er liebte, ehe er sich mit Helena verband. Vielmehr muß, wie Faust selbst sich gewandelt hat, jetzt auch Gretchen für ihn eine andere Bedeutung bekommen, als sie „kaum verstanden“ damals für ihn hatte. Es knüpft sich also schon hier an sie ein Fortschritt des dramatischen Geschehens. Das sagt Faust selbst ausdrücklich mit den Worten: „Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form“. In solcher Läuterung dürfen wir die Einwirkung der antiken Helena auf Fausts Erinnerung an Gretchen sehen, oder mit anderen Worten: durch die antike Schönheit hat das Bild der sinnlich-jugendlichen Leidenschaft in Faust sich geklärt, und Gretchen ist jetzt, ganz „verstanden“, zu etwas geworden, was noch mehr als Helena in ihrer Körperschönheit für Faust besagen will.

Ohne der Dichtung Gewalt anzutun, dürfen wir das auch so zum Ausdruck bringen: es vollzieht sich eine Art Synthese, in der alles, was die Frau bisher für Faust war, in eine Gestalt zusammengeht. Gretchens Liebestiefe und Helenas vollendete Schönheit der Gestalt verbinden sich miteinander, oder: zur körperlichen Vollkommenheit tritt die seelische hinzu, und alles ist in „Aurorens Liebe“ vereint. Dies Bild aber löst sich nicht auf wie das der Helena, sondern dauert unverrückt, und schon das weist darauf hin, daß die wie Seelenschönheit gesteigerte holde Form, die sich aus Fausts früherem Leben herauskristallisiert hat, auch für das Ende der Dichtung von entscheidender Bedeutung sein muß.

Vollends lassen die letzten Verse des Monologs hierüber keinen Zweifel. Sie sagen, daß Gretchens Bild vorerst bei Faust nicht

bleiben kann. Der immer weiter Strebende ist noch nicht am Ende seiner irdischen Lebensbahn und damit noch nicht am Ende seiner irdischen Läuterung. Deshalb muß er von der zur Seelenschönheit gesteigerten Form zunächst Abschied nehmen. Sie „erhebt sich in den Äther hin“, sagt er und fügt hinzu: „sie zieht das Beste meines Innern mit sich fort“. Faust bleibt also allein. Aber schon an dieser Stelle werden wir mit Sicherheit erwarten, daß Gretchen damit nicht endgültig aus der Handlung verschwindet. Die Formung ihres Bildes kann vielmehr nur eine Vorbereitung auf etwas bedeuten, das später kommen soll. Es wäre undenkbar, daß „das Beste von Fausts Innerm“ in der Dichtung nicht noch einmal wiederkehrt. So wird in jeder Hinsicht klar, wie Gretchens Auftreten am Schluß mit Rücksicht auf Fausts Seelenleben durchaus nicht unvermittelt erfolgt, sondern sich als unentbehrlicher Bestandteil dem Sinn des Ganzen einordnet. Alles weist schon jetzt darauf hin: das Faustdrama *kann* ohne Gretchen nicht zu Ende gehen.

Zugleich sehen wir: unter dem gewonnenen Gesichtspunkt erscheint Fausts zunächst folgende Herrschertätigkeit, in welcher die Frau keine Rolle spielt, ebenso wie die sinnliche Leidenschaft seiner Jugend und sein Verkehr mit der antiken Helena, lediglich als eine *Stufe* in seinem Entwicklungsgang, auf welche mit innerer Notwendigkeit noch eine weitere Stufe folgen muß, und aus demselben Grunde ist es ausgeschlossen, daß Goethe mit dem, was Faust selbst als „der Weisheit letzten Schluß“ bezeichnet, den letzten Sinn seiner *ganzen* Dichtung hat zum Ausdruck bringen wollen. Bliebe doch sonst das Beste von Fausts Innerm darin völlig ausgeschaltet. Da aber Fausts irdisches Leben schließt, ohne daß dies Beste wieder zur Geltung kommt, ist der überirdische Schluß auch mit Rücksicht hierauf unentbehrlich, und insofern das Beste von Fausts Innerm sich unauflöslich mit Gretchen verbunden hat, sehen wir von neuem, weshalb der Abschluß der Tragödie jenen erotisch mystischen Charakter tragen muß, von dem wir bereits gesprochen haben. Dieser ergibt sich jetzt nicht nur aus gelegentlichen Äußerungen Goethes, sondern zugleich aus der Analyse der Dichtung selber in seiner *dramatischen Unvermeidlichkeit*.

IV.

Fausts Tod und die Lemuren.

Inwiefern Fausts Sterben nicht das Ende der Dichtung bedeuten darf, sondern nach Goethes Intentionen auf ein neues Leben im Jenseits hinweist, in welchem erst Fausts Tätigkeit zur letzten „Reinheit“ kommt, läßt sich aus früheren Teilen der Dichtung in mehrfacher Hinsicht klar machen, und es empfiehlt sich, daß wir vor der Erörterung der letzten Szene, welche die Vollendung bringt, noch einen Punkt besonders ins Auge fassen, durch den Goethe seine Absicht schon vor Fausts Tod und unmittelbar darauf in eigenartiger Weise zum Ausdruck gebracht hat. Das, was wir meinen, tritt freilich erst ganz deutlich zutage, wenn wir auch Äußerungen Goethes zum Verständnis mit heranziehen, die nicht im Faust stehen. Aber da es uns hier ja hauptsächlich auf das ankommt, was der Dichter gewollt hat, spielt dieser Umstand keine wesentliche Rolle.

Nachdem Faust das „Frevelwort“, auf dem seine Wette mit dem Teufel beruhte, zurückgenommen und eingesehen hat, daß diese Welt dem Tüchtigen nicht, wie er anfangs glaubte, stumm bleibt, muß Mephistopheles wissen, daß er jetzt bald „seines Dienstes frei“ sein wird. Er ruft daher die „Lemuren“, die Fausts Grab schaufeln sollen, und von diesen Gestalten wird dann Fausts Tod gewissermaßen umrahmt. Sie treten kurz vor und kurz nach dem Sterben in Aktion. Haben sie eine wesentliche Bedeutung für den Sinn der Szene und insbesondere für die Auffassung von Tod und Unsterblichkeit? Das könnten wir aus dem Faustdrama allein mit Sicherheit nicht entnehmen. Aber was Goethe gemeint hat, wird klar, sobald wir uns an die Schrift von ihm halten, in welcher die Lemuren bei ihm zum erstenmal auftreten. In einer Abhandlung, welche den Titel ‘Der Tänzerin Grab’ trägt, behandelt der Dichter ein Werk der antiken bildenden Kunst. Dabei spricht er nicht nur vom Tode, sondern auch von der darauffolgenden Verklärung der Seele in ihrer Beziehung zum irdischen Leben, und was er bei dieser Gelegenheit über die Lemuren sagt, wirft Licht auf die Rolle, welche diese Wesen bei Fausts Tod spielen.

Wir vergegenwärtigen uns zuerst kurz die nicht allgemein bekannten Tatsachen[1]). Im Jahre 1809 war bei Cumae an der Küste

[1]) Die im übrigen sehr verdienstliche vierzigbändige Cottasche „Jubiläums-Ausgabe“ enthält die für Goethe sehr bezeichnende Abhandlung nicht.

der Campagna eine Grabkammer mit drei Reliefs gefunden worden, und diese versuchte Goethe nach Bildern, die er davon gesehen hatte, zu deuten. Das erste Relief stellt eine Tänzerin dar vor einer Gesellschaft von Männern beim Gastmahl. Das zweite zeigt drei Skelette, von denen eins tanzt und die andern zusehen. Das Wort „Skelette“ bedeutet hier nicht soviel wie bloße Knochengerippe, sondern Mumien oder, wie Goethe sagt, „ein wahres Bild der traurigen Lemuren, denen noch soviel Muskeln und Sehnen blieben, daß sie sich kümmerlich bewegen können, damit sie nicht ganz als durchsichtige Larven erscheinen und zusammenstürzen“. Das dritte Relief endlich zeigt eine Tänzerin wieder in voller menschlicher Gestalt, und zwar tanzt sie in der Unterwelt vor andern Schatten, die ihr zusehen. Goethe deutete nun die Reliefs so, daß alle drei auf dieselbe Person gehen. Es wird also in dem zweiten Bild die Verstorbene zuerst als Lemure vorgeführt und endlich in dem dritten Bild gezeigt, wie sie nach dem Tode dieselbe Beschäftigung wieder aufgenommen hat, die ihr im Leben eigentümlich war. Die Reliefs bilden danach einen einheitlichen Zyklus und sind als Erinnerung an eine früh verstorbene Tänzerin aufzufassen, welche tanzend in drei typischen Stadien dargestellt ist: lebendig, tot und wieder auferstanden.

Zugleich sah Goethe in den Bildern eine tiefe symbolische Bedeutung, und dies ist es, was seine Abhandlung in unserm Zusammenhang besonders wichtig macht. In dem tanzenden Skelett des mittleren Reliefs fand der Dichter einen „antiken humoristischen Geniestreich, durch dessen Zauberkraft zwischen ein menschliches Schauspiel und ein geistiges Trauerspiel eine lemurische Posse, zwischen das Schöne und Erhabene ein Fratzenhaftes hineingestellt wird“. Dann fügt Goethe außerdem noch hinzu: „Jedoch gestehe ich gern, daß ich nicht leicht etwas Bewunderungswürdigeres finde als das ästhetische Zusammenstellen dieser drei Gestalten, welche alles enthalten, was der Mensch über seine Gegenwart und Zukunft wissen, fühlen, wähnen und glauben kann“.

Die Worte klingen sehr gewichtig und sagen zunächst, was in der Antike für Goethe die Lemuren bedeuten. Zugleich aber weisen sie über „der Tänzerin Grab“ hinaus. Wir müssen annehmen, daß der Dichter an seine eigenen Äußerungen gedacht hat, als er die Lemuren später in die Faustdichtung hineinbrachte. Die „aus Bändern, Sehnen und Gebein geflickten Halbnaturen“, welche hier fast mit denselben Worten wie in der archäologischen Ab-

handlung geschildert werden, dienen, indem sie Fausts Tod umrahmen, einer bestimmten symbolischen Absicht. Zunächst sind sie im Drama ebenfalls als ein „humoristischer Geniestreich" aufzufassen, d. h. sie stellen eine für Goethe künstlerisch erträgliche Form des Todes dar. Ferner aber steht offenbar auch hier, wie auf den antiken Reliefs, die lemurische Posse zwischen zwei anderen Vorgängen, welche sie sowohl trennt als auch verbindet, d. h. der Tod führt hier wie dort vom irdischen Leben Fausts hinüber zu seiner überirdischen Verklärung [1]). Goethe wollte also schon mit diesen Gestalten dramatisch nicht nur den Tod darstellen, sondern auf eine Ergänzung des zeitlichen Daseins hinweisen, die bei Faust, ebenso wie das dritte Bild der Tänzerin, nur eine überirdische Steigerung seiner irdischen Tätigkeit sein kann. Auch im Faust sollte damit alles, „was der Mensch über seine Gegenwart und Zukunft wissen, fühlen, wähnen und glauben kann", seine Darstellung finden. Deswegen war eine der antiken Form verwandte Symbolik hier ebenfalls am Platze.

Allerdings gestaltet sich dann Fausts Verklärung nicht in jeder Hinsicht so wie die im Sinne der Antike aufgefaßte Unsterblichkeit. Der Held kommt nicht in die griechische Unterwelt, sondern in ein Jenseits von völlig anderer Art. Trotzdem läßt sich der Gedanke schon hier nicht abweisen: Faust wird ebenso wie die Tänzerin nach dem Tode sein altes Leben fortsetzen, und das bedeutet: auch im Jenseits muß er, wie er das schon, als er an Selbstmord dachte, wollte, weiter streben, „bereit, auf neuer Bahn den Äther zu durchdringen zu neuen Sphären reiner Tätigkeit".

Falls wir Fausts Unsterblichkeit in dieser Weise verstehen, wie es uns schon der erste Teil der Dichtung in Verbindung mit Sätzen Goethes aus der archäologischen Abhandlung nahelegt, dürfen wir jetzt bereits sagen, daß die Verklärung am Schluß ganz faustisch und ganz goethisch gestaltet ist, und jedenfalls erhalten wir durch

[1]) In seinem Vortrag über 'Goethe und die Metamorphose des Menschen' (Jahrbuch der Goethegesellschaft, Bd. 10, 1924), der mir erst zugeht, nachdem der Text bereits geschrieben war, sagt Eduard Spranger zu Fausts Tod: „Indem wir die Spaten klirren hören, die für den irdischen Leib das Grab graben, beginnt schon die stufenweise sich vollendende Verklärung der unsterblichen Seele." Ich führe die Stelle an, gerade weil Spranger sich nicht auf die Lemuren und ihre Bedeutung, die sie in der archäologischen Abhandlung haben, beruft. Seine Worte sind deshalb die beste Bestätigung des im Text Gesagten.

den Gedanken an die Bedeutung, welche in „der Tänzerin Grab“ die Lemuren haben, von neuem das Recht, unter dem von uns angegebenen Gesichtspunkt eine Analyse der letzten Faustszene zu versuchen.

V.
Der Kampf um Fausts Seele.

Bevor wir dazu übergehen, sind nur noch die Vorgänge zu beachten, die sich unmittelbar an Fausts Tod anschließen und zugleich die Voraussetzung seiner Verklärung bilden. Sie stellen den Kampf zwischen Himmel und Hölle dar, den diese Mächte um Fausts Seele führen, und sie müssen, da sie die letzte Entscheidung über den Sinn und Wert von Fausts irdischem Dasein bringen, für die Auffassung der Dichtung als eines einheitlichen Ganzen sehr wesentlich sein. Es ist daher das aus ihnen, was Licht auf unser Problem wirft, jetzt hervorzuheben.

Faust muß sterben, weil er seine Wette mit Mephistopheles verloren hat, und der Grund für den Verlust liegt gerade in seiner höchsten irdischen Läuterung, die sich unmittelbar vorher vollzieht. Durch sie kommt er zur Einsicht in seine eigene Vermessenheit und kann daher seine Behauptung von der Sinn- und Wertlosigkeit alles Lebens dem Teufel gegenüber nicht aufrecht erhalten. Indem er so sein Übermenschentum überwindet und sich damit schließlich als echter Knecht Gottes bewährt, setzt er sich zugleich Mephistopheles gegenüber ins Unrecht, hat also sein irdisches Leben verwirkt. So will es sein Vertrag mit dem Teufel. Das braucht nicht genauer gezeigt zu werden. Ein kurzer Hinweis darauf genügt[1]).

Wichtiger für unsern Zusammenhang ist das Verhalten des Teufels nach Fausts Tode. Sein letztes Wesen offenbart sich darin. Er weiß genau, daß Faust den „Augenblick festzuhalten“ wünscht, also seine Wette verloren hat, und das genügt ihm. Da er von dem Sinn dessen, weshalb Faust die Wette verliert — wie immer von Fausts eigentlichen Motiven — nichts versteht, kann er glauben, daß er auch Gott gegenüber Recht behalten habe, und daß ihm daher Fausts Seele gehöre. Er ahnt nicht, daß die Art, in welcher der rastlos Strebende sein „Verweile“ spricht, grade das Vertrauen rechtfertigt, das Gott in Faust gesetzt hat, und daß

[1]) Ausführlicher habe ich diese Zusammenhänge in meiner Abhandlung über die „Wetten“ in Goethes 'Faust' dargelegt (Logos X, S. 123 ff.).

damit jeder Anspruch der Hölle auf Fausts Seele hinfällig geworden ist. So schickt Mephistopheles sich an, den Preis für die gewonnene Wette einzuheimsen. Die Dichtung weist nicht allein auf die Paktszene hin, so daß auch äußerlich sich Anfang und Ende klar miteinander verbinden, sondern zugleich bringt Mephistopheles sein Wesen als Teufel wieder so zum Ausdruck, wie er es schon vor dem Vertrag mit Faust getan hatte. Hier liegt also in jeder Hinsicht der Angelpunkt der Dichtung, und ihn müssen wir so weit vergegenwärtigen, daß wir die letzte Szene mit ihm in unzweideutige Beziehung bringen können.

Faust hatte gesagt, daß, wenn er zum Augenblick „Verweile" sprechen werde, sein irdisches Dasein zu Ende sein solle: „Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen, es sei die Zeit für mich vorbei". Nun hat Faust dem Augenblick ein Verweile gewünscht, und Mephistopheles kann daher ausrufen: „Die Uhr steht still". So war es abgemacht. Der Chor fügt das zweite Wort, das Faust beim Vertrag gesprochen, hinzu: „Der Zeiger fällt". Mephistopheles bestätigt das, und zugleich sagt er: „Es ist vollbracht". Dieser Satz hat manche Interpreten irregeführt. Es besteht nicht der geringste Grund, ihretwegen von „Golgathastimmung" zu reden. Im Munde des Teufels wäre das Wort, das Jesus am Kreuz gesprochen hat, ja lediglich Hohn, und würde daher sehr schlecht in den Zusammenhang passen. Es ist hier ganz sinnlos. Mephistopheles kann nur meinen, er habe sein Werk vollbracht, und Faust gehöre daher jetzt ihm. Der Chor korrigiert gewissermaßen das „vollbracht" durch „vorbei", um so auch das dritte beim Abschluß der Wette von Faust gesprochene Wort ausdrücklich in Erinnerung zu bringen, und daran knüpft sich eine Selbstcharakterisierung des Mephistopheles, die mit der aus dem ersten Teil der Tragödie bekannten genau übereinstimmt. Das ist für den Zusammenhang des Ganzen und besonders für unser Problem wichtig.

Warum hat Mephistopheles das Wort „vorbei" vermieden und nur gesagt, daß er sein Werk vollbracht habe? Das folgt aus seinem innersten Wesen. Für ihn kann nichts „vorbei" sein, weil für den Geist der Verneinung überhaupt nichts wahrhaft existiert. Daher nennt er „vorbei" ein dummes Wort:

> Vorbei und reines Nichts, vollkommenes Einerlei,
> Was soll uns denn das ewige Schaffen!
> Geschaffenes zu nichts hinwegzuraffen —
> „Da ist's vorbei!" Was ist daran zu lesen?

Es ist so gut, als wär' es nicht gewesen,
Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es wäre.
Ich liebte mir dafür das Ewig Leere.

Die Worte sind für das Problem des Schlusses in mehrfacher Hinsicht interessant. In ihnen haben wir wieder den metaphysischen Mephistopheles des ersten Teiles, den „Geist, der stets verneint", den Vertreter des Nichts gegen „das Etwas, diese plumpe Welt." So weist alles darauf hin, daß jetzt die Entscheidung zwischen den beiden Mächten kommen muß, die früher auch als die Mächte des Lichtes und der Finsternis charakterisiert wurden. Achtet man hierauf und verbindet die Worte mit der Selbstcharakterisierung des Teufels im ersten Teil, so bedürfen sie weiter keines Kommentars. Genau wie dort wird hier das reine Nichts gegen alles Positive ausgespielt.

Hervorzuheben ist nur noch der Ausdruck „das Ewig Leere", der aber ebenfalls nichts prinzipiell Neues bringt, was wir nicht schon aus dem ersten Teil kennen. Er bedeutet das *κενόν* der griechischen Metaphysik, von der Goethe seit seiner Jugend wußte, und nicht das immer Leere ist gemeint, sondern das Ewige als Leeres oder das Wesen in der Form, um nicht zu sagen, in der Gestalt des Leeren. So entspricht die Wendung dem Wort vom Ewig Weiblichen, von dem wir schon sahen, daß es ebenfalls nicht so sehr das Ewige im Weibe als vielmehr das Ewige in der Gestalt des Weibes bedeutet. Das Ewig Leere und das Ewig Weibliche werden also einander als teuflisch und göttlich gegenüber gestellt, und das zeugt in jeder Hinsicht wieder von einer durchaus nicht etwa „katholischen", sondern echt goethischen Weltanschauung. Wie der Dichter die Idee positiv nur als weiblich zu konzipieren vermag, so stellt sich ihm das böse Prinzip notwendig in Gestalt des Leeren oder des Nichts dar, denn ein positiv Böses gibt es für ihn nicht. Diese Ansicht aber muß auch der letzten Szene der Dichtung als Goethes eigentliche Überzeugung zugrunde liegen, und schon dadurch erhalten wir einen Hinweis darauf, wie notwendig es ist, ihren eigentlichen Sinn streng von dem zu trennen, was die traditionellen Symbole im Rahmen des kirchlichen Dogmas sagen. Goethes Teufel kann immer nur als Nihilist auftreten, seine „Hölle" darf im Grunde nur das Nichts sein. Eine positiv „radikal böse" Hölle hat Goethe nie gekannt, und nirgends ist von ihr im 'Faust' die Rede.

Das treibt zugleich weiter. Auch Goethes „Himmel" muß der Hölle als seinem Gegensatz entsprechend sich sehr anders gestalten

als innerhalb einer Religion, für die es ein positiv Böses als Reich des Teufels gibt. Nur wenn wir Himmel und Hölle im 'Faust' stets unter diesem Gesichtspunkt ihrer Korrespondenz betrachten, werden wir hinter den traditionellen Vorstellungen, die Goethe zur Darstellung benutzt, den vom Dichter damit gemeinten Sinn verstehen.

Zunächst ergibt sich, nachdem die beiden Mächte, die miteinander um Fausts Seele kämpfen, als das Ewig Weibliche und das Ewig Leere klargestellt sind, auch der Sinn ihres Kampfes, der Fausts Verklärung vorangeht. Die Einzelheiten sind für uns nicht alle wesentlich. Es versteht sich von vornherein, daß ein solcher Kampf sich dichterisch anschaulich wieder nur mit Hilfe von traditionellen Momenten darstellen ließ. Die künstlerisch unentbehrliche Anschauung aber darf den Gedankengehalt nicht verdecken. Nicht nur in der letzten Szene, wo es „mit der geretteten Seele nach oben geht", sondern schon bei der Entscheidung des Kampfes blieb Goethe nichts anderes übrig, als zu Bildern zu greifen, die aus anderen Gedankenkreisen stammen. Sie bleiben bloße Mittel, um seinen Intentionen und seiner Weltanschauung Ausdruck zu verleihen.

So mußte er zunächst einen „greulichen Höllenrachen" sich auftun lassen und Scharen von Teufeln herbeiführen, obwohl er gewiß nicht an dergleichen glaubte. Fausts Unsterbliches, die „entelechische Monade", wurde ferner zur Psyche mit den Flügeln, und als dichterische Veranschaulichung des positiv Guten erschien endlich die Glorie von oben in Gestalt Rosen streuender Engel. Das alles sind anschauliche Darstellungsmittel, die Goethe der Tradition entnahm, und daher mit Rücksicht auf den intendierten Gedankengang, den wir — sehr unkünstlerisch — allein herauszuarbeiten suchen, nur „Äußerlichkeiten". Der Sinn wird immer von neuem unzweideutig angegeben, so daß der Dichter Mißverständnisse nicht zu fürchten brauchte. Ausdrücklich heißt es:

> Blüten, die seligen,
> Flammen, die fröhlichen,
> Liebe verbreiten sie . . .

oder an anderer Stelle:

> Liebe, nur Liebende
> Führet herein!

Außerdem kehren auch die Symbole wieder, die bereits im Prolog im Himmel eine Rolle gespielt haben. Die Engel sind die Boten,

die mit der Liebe „überall Tag“ verbreiten, so daß wir sagen dürfen: Liebe und Licht siegen gegen Verneinung und Finsternis. Den „liebenden Flammen“ müssen die Helfershelfer des Teufels, welche lediglich über zerstörende Flammen verfügen, endgültig weichen.

Ja, das ist noch nicht alles, was wir zu beachten haben. In der letzten Szene wird der Sinn des Kampfes von den jüngeren Engeln so angegeben, daß schon dabei das spezifisch weibliche Moment eine entscheidende Rolle spielt, und daß sich also auch die Kampfszene schon jenem erotischen Mystizismus einfügt, den wir als „Idee“ des Schlusses zu verstehen suchen:

Jene Rosen aus den Händen
Liebend heiliger Büßerinnen
Halfen uns den Sieg gewinnen
Und das hohe Werk vollenden,
Diesen Seelenschatz erbeuten.
Böse wichen, als wir streuten,
Teufel flohen, als wir trafen.
Statt gewohnter Höllenstrafen
Fühlten Liebesqual die Geister,
Selbst der alte Satansmeister
War von spitzer Pein durchdrungen.

Der Gedanke liegt nahe, daß bereits unter den „liebend heiligen Büßerinnen“, aus deren Händen die Rosen stammen, die das hohe Werk vollenden halfen, auch die eine „sonst Gretchen genannte“ Büßerin sich befand.

Auf weitere Einzelheiten des Kampfes braucht, da für uns vor allem der Sinn von Fausts letzter Verklärung in Frage steht, nicht eingegangen zu werden. Wir sind jetzt genügend vorbereitet, um die Schlußszene unter den angegebenen Gesichtspunkten als notwendiges Ende der Faustdichtung zu verstehen.

VI.
Der Weg zum Himmel.

Wir reden zunächst vom Schauplatz und dann von der Handlung, die sich auf ihm abspielt. Doch muß mit der Betrachtung des Schauplatzes schon die eines Teiles seiner Bewohner verbunden werden, denn beides ist sachlich nicht voneinander zu trennen. Erst durch die Bewohner wird die Bedeutung des Schauplatzes ganz klar. Unter „Handlung“ verstehen wir sodann die dramatischen Vorgänge, an denen Faust selbst beteiligt ist, und die damit ein-

setzen, daß seine Seele von den Engeln herangebracht wird. Die Schicksale dieser Seele sind, wie von vornherein feststeht, das, worauf es vor allem ankommt. In ihnen steckt auch der erotisch mystische Ausgang des Faustdramas, das mit dem irdischen Tod des Helden nicht zu Ende sein kann. Wie dieser Ausgang zum Ganzen paßt, das ist unser Hauptproblem.

Was zunächst den äußeren Schauplatz betrifft, so können wir bei seiner Deutung wieder an Beziehungen der Dichtung zu einem Werke der bildenden Kunst anknüpfen, wie wir das schon bei den Lemuren getan haben. Doch kommt es hier weniger auf die Übereinstimmung mit dem von Goethe benutzten Vorbild als auf die Abweichungen an, die notwendig waren, wenn der Dichter das, worauf bei ihm der Schwerpunkt liegt, zum Ausdruck bringen wollte. Die letzte Szene trägt die Überschrift „Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde“ und zeigt „heilige Anachoreten, gebirgauf verteilt, gelagert zwischen Klüften.“ Nach Ludwig Friedlaender hat ein italienisches Gemälde des 14. Jahrhunderts an der Wand des Campo Santo in Pisa, auf dem das Leben thebaischer Einsiedler dargestellt ist, Goethe Anregungen gegeben, und nach Dehio kommen noch zwei weitere Bilder in Pisa als Vorbilder für andere Motive der Dichtung in Betracht. Das ist gewiß interessant und sachlich begründet. Goethe kannte die Bilder aus Kupferstichen Lasinios. Betrachten wir nun aber das Einsiedlerleben, wie es der mittelalterliche Maler dargestellt und Lasinio gestochen hat, so finden wir, daß Goethe ihm nicht mehr als ein paar relativ unwesentliche Einzelheiten entnommen haben kann. Der „Geist“ oder der Sinn des Ganzen ist total umgestaltet, und das war notwendig, denn Goethe konnte ein Vorbild, das mittelalterlich oder katholisch gehalten war, für seine Intentionen schon als Szenerie nicht brauchen.

Die Abweichungen, ja Gegensätze treten bei der flüchtigsten Beobachtung zutage. Das Bild in Pisa zeigt, wie unten ruhig der Nil dahinfließt, und wie darüber sich ein Berg erhebt, auf dem vereinzelte Bäume spärlich wachsen. Die Anachoreten geben sich zum Teil einer idyllischen Beschäftigung hin und sind zum Teil mit Teufeln beschäftigt. Achtet man nur auf die Landschaft, so muß das Ganze einen durchaus stillen, friedlichen Eindruck machen. Bei Goethe dagegen ist am Anfang gerade der äußere Schauplatz in wilder Bewegung, die absichtlich durch den Rhythmus der Verse wie durch kühn übertreibende Wendungen zum Bewußtsein ge-

bracht wird. Die ganze Natur hat etwas Aufgeregtes, Gewaltsames, und alles drängt in ihr sich eng aneinander:

> Waldung, sie schwankt heran,
> Felsen, sie lasten dran,
> Wurzeln, sie klammern an,
> Stamm dicht an Stamm hinan!
> Woge nach Woge spritzt,
> Höhle, die tiefste, schützt ...

Niemand würde diese Verse als Unterschrift unter das mittelalterliche Bild setzen. Nicht eine einzige Zeile paßt dazu.

Dieselbe drängende Bewegung kommt in den Worten des Pater profundus zum Ausdruck:

> Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
> Auf tiefem Abgrund lastend ruht,
> Wie tausend Bäche strahlend fließen
> Zum grausen Sturz des Schaums der Flut.
> Wie strack, mit eignem kräftigen Triebe,
> Der Stamm sich in die Lüfte trägt ...

Und ebenso endlich in den Versen:

> Ist um mich her ein wildes Brausen,
> Als wogte Wald und Felsengrund.

Warum, müssen wir fragen, wird im Anfang einer Szene, die in der Hauptsache einen religiösen Charakter tragen soll, der Schauplatz in so wilder Bewegung geschildert? Das läßt sich nur aus einer spezifisch goethischen Naturauffassung verstehen und ist daher bei der Frage, wie weit der Faustschluß echt goethisch sei, sehr wesentlich. Der Dichter neigte, seitdem er die Zeiten des „Sturmes und Dranges" überwunden hatte, stets dazu, die Gegensätze auszugleichen und alles zu harmonisieren. Hier kommt es ihm darauf an, daß auch die stürmende und drängende Natur, deren Tatsächlichkeit sich nicht leugnen läßt, so verstanden wird, wie sie sich seiner Weltanschauung einfügt. In ihr schleichen, dürfen wir vielleicht zunächst sagen, sogar die wilden Tiere, die Löwen, „stumm-freundlich um uns herum", denn: sie „ehren geweihten Ort, heiligen Liebeshort". Und sollte man an dieser Stelle noch zweifeln und an die Löwen des mittelalterlichen Vorbildes denken, dann trifft jedenfalls das Folgende den für Goethe entscheidenden Punkt:

> So ist es die allmächtige Liebe,
> Die alles bildet, alles hegt.

In einer solchen Naturauffassung haben wir zugleich Goethes

Natur-Religion. Überall ist ihm die Welt im Grunde ein Ausdruck des Göttlichen, das im Faust-Schluß auch in der wild bewegten Natur als Liebe wirkt. Vollends deutlich wird diese Ansicht in den Versen:

> Und doch stürzt liebevoll im Sausen
> Die Wasserfülle sich zum Schlund,
> Berufen gleich das Tal zu wässern;
> Der Blitz, der flammend niederschlug,
> Die Atmosphäre zu verbessern,
> Die Gift und Dunst im Busen trug,
> Sind Liebesboten; sie verkünden,
> Was ewig schaffend uns umwallt.

Achten wir auf diese Zusammenhänge, so ist von neuem klar: eine weitere Entfernung des Dichters von dem angeblichen Vorbild des mittelalterlichen Malers läßt sich auch mit Rücksicht auf den Ideengehalt nicht denken, obwohl die Worte, in denen der Goethesche Gedanke am schärfsten zum Ausdruck kommt, dem Pater profundus, also einer der mittelalterlichen Tradition entnommenen Figur, in den Mund gelegt sind. Der fromme Mann muß eine Weisheit verkünden, wie sie sich bereits in dem Fragment über „Die Natur“ geltend machte, welches der in der Umgebung Goethes weilende Schweizer Tobler etwa 1780 aufgeschrieben und dabei in eine nicht rein goethische, etwas antithetisch zugespitzte Form gebracht haben mag, das aber seinem Gehalt nach ganz im Sinne Goethes gedacht ist. Goethes Naturauffassung vollendete sich dann in Italien, und der Dichter hat sie, auch wo er Naturwissenschaft trieb, nie wieder aufgegeben. Im ‘Faust’ tritt sie mehrfach zutage, an Stellen, die in den verschiedensten Zeiten geschrieben sind, so in „Wald und Höhle“ und nicht minder in manchen Versen der klassischen Walpurgisnacht. Das äußere Gewand sieht dort freilich sehr anders aus, ja es trägt einen ausgesprochen „heidnischen“ Charakter, aber dieser ist ebenfalls nur Gewand, und der eigentliche „Kern der Natur“ bleibt überall derselbe in Goethes Herzen.

Daß in der letzten Faustszene bei der Darstellung der Gott-Natur die allmächtige Liebe, die alles bildet, alles hegt, besonders durch Gestalten der kirchlichen Tradition zum Ausdruck gebracht wird, begreifen wir bereits aus unseren früheren Darlegungen über den mystischen Zug des Schlusses und verstehen, weshalb dieser Umstand an dem echt goethischen Sinn der Darstellung nicht das geringste zu ändern vermag. Sogar die Worte des

Pater ecstaticus, der auf und abschwebt und am meisten katholisch wirkt, kann man mit der Naturauffassung Goethes in Verbindung bringen. Die Blitze sollen bei ihm, wie beim ganz goethisch redenden Pater profundus, das Nichtige alles verflüchtigen und den Dauerstern, der ewigen Liebe Kern glänzen lassen.

Nur das eine kann man fragen, wie wir es aufzufassen haben, daß die goethische „Natur“ dort herrscht, wo es sich doch nicht mehr um eine irdische Gegend handeln kann, also etwas „Übernatürliches“ gemeint sein muß. Gewöhnlich wird gesagt, die letzte Szene spiele „im Himmel“, und wenn man nur die Alternative himmlisch oder irdisch anerkennt, wird sich dagegen nicht viel einwenden lassen. Irdisch ist die hier dargestellte Landschaft, wie wir bald an ihren Bewohnern sehen, in der Tat nicht. Auch von dem Dritten, an das sich sonst noch denken ließe, nämlich von einer Art Fegefeuer, kann nicht die Rede sein, denn von den ersten Seelen der Verstorbenen, die wir kennen lernen, heißt es: „allen, allen ist das Dasein so gelind.“ Trotzdem müssen wir den Ausdruck „himmlisch“ für den Schauplatz mit Vorsicht gebrauchen. In den traditionellen Himmel der Kirche werden wir in keiner Weise geführt. Ja, es ist nicht einmal der 'Faust'-Himmel des „Prologs“, in den wir am Schluß kommen. Vielmehr: lediglich der Weg zum Himmel wird uns gezeigt, und auch von ihm lernen wir nicht mehr als einen Teil kennen. Sein Ende läßt sich nicht absehen. Das alles aber ist durchaus kein Zufall, sondern im Sinne der Dichtung notwendig begründet. Hierüber brauchen wir vor allem Klarheit. Dann erst wird auch auf die wild bewegte Natur des Anfangs volles Licht fallen.

Die Szene muß ein bloßer Weg bleiben, wenn sie der Handlung entsprechen soll, die sich später auf ihr abspielt. Nur die Richtung, in der wir uns auf diesem Wege befinden, kann dargestellt werden. Denn auf immer weiter führende Entwicklung und dauernden Fortschritt kommt hier alles an. Wie in der Harmonisierungstendenz erkennen wir auch darin wieder Goethes Geist. Nicht eine Vollendung der Ruhe, die etwas Fertiges oder Abgeschlossenes und damit „Starres“ hat, sondern allein ein rastloses „Werden“ des Göttlichen entspricht seiner Weltanschauung. Und ebenso wie das goethisch ist, ist es zugleich faustisch. Nur in eine Region, in der es ruheloses Vorwärtsschreiten und unaufhörliches Emporsteigen gibt, kann Faust gebracht werden, falls sein Wesen erhalten bleiben, d. h. weiter in der Entfaltung einer

immer reineren und höheren Tätigkeit wurzeln soll. Käme Faust in einen Himmel der Ruhe, dann müßte er ihn als ein „Faulbett" betrachten, und dann hätten wir das Recht, die Schlußszene als unfaustisch und ebenso als ungoethisch zu bezeichnen. Genau das Gegenteil aber liegt tatsächlich vor, und darauf weist der Dichter von vornherein so deutlich wie möglich hin.

Von hier aus haben wir auch das zu verstehen, was die Landschaft kennzeichnet. Der Pater profundus, der den äußeren Schauplatz zunächst als wild bewegte Natur schildert, schwebt in der „tiefen Region". Schon hier zwar lebt das Göttliche, denn schon Wassersturz und Blitz sind Liebesboten. Aber dabei bleibt es nicht. Allmählich geht es aufwärts zur Klarheit. Der Pater seraphicus nimmt die „mittlere Region" ein, und endlich finden wir den Doktor Marianus in der „höchsten reinlichsten Zelle". Wir müssen uns demnach die Szene als aufgebaut in verschiedenen Stufen denken, durch welche der Weg nach oben hindurchführt. Daß auch die letzte von ihnen, die wir zu sehen bekommen, nicht ein Ende bedeutet, sagt der Doktor Marianus ausdrücklich: „Hier ist die Aussicht frei." Das heißt in bezug auf den Schauplatz zunächst nichts anderes, als daß hier der Wald, in dem die tiefe und mittlere Region liegen, aufhört, und sich nun der Blick in die Höhe eröffnet. Die letzte Höhe selbst aber wird uns nicht gezeigt, sondern lediglich als Ziel des Aufwärtsstrebens kommt sie in Frage.

So weist schon die äußere Szenerie auf einen „Himmel" von eigener Art hin, indem sie in allmählichem Übergang einen Weg von der anfangs noch sehr irdischen, wilden und brausenden Gott-Natur zu immer größerer Klarheit des überirdischen, göttlichen Seins darstellt. „Die Gottheit ist wirksam im Lebendigen, aber nicht im Toten; sie ist im Werdenden und sich Verwandelnden, aber nicht im Gewordenen und Erstarrten", hat Goethe zu Eckermann und anderswo gesagt, und dasselbe sagen uns die „Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde" am Schluß des Faustdramas.

Doch alles, wovon wir bisher gesprochen haben, könnte, wie schon aus den Bezeichnungen hervorgeht, auch als ein Stück des irdischen Seins angesehen werden. Wir hätten dann hier eine zwar religiöse Naturauffassung, aber durchaus kein eigentliches „Jenseits", das sich von dem diesseitigen Dasein prinzipiell unterscheidet. Warum wir hierbei nicht stehen bleiben können, sagen uns erst die Bewohner des Weges, der allmählich von der Erde zum Himmel, vom Diesseits zum Jenseits hin führt. Die zwei oberen

Regionen werden zunächst durch Wolken anschaulich gemacht, in deren Innerm die unsterblichen Seelen von Verstorbenen leben. Solche gibt es im Diesseits nicht, und von ihnen ist nur die untere Region noch frei. Schon in der mittleren Gegend schwebt ein Morgenwölkchen „durch der Tannen schwankend Haar“. Damit treffen wir auf eine „junge Geisterschar“, d. h. auf eine Gruppe von Verstorbenen, zu denen später noch eine zweite Gruppe unsterblicher Menschenseelen hinzukommt. Erst durch sie wird ganz deutlich, was der Schauplatz, auf den wir geführt worden sind, für das Drama bedeutet. Er ist als Wohnung der Verstorbenen ein Jenseits, und muß für ihr Verhalten den passenden Hintergrund abgeben. Von den unsterblichen Seelen aus haben wir ihn also als „überirdisch“ zu verstehen.

Was bedeuten nun zunächst die vielberufenen und vielverspotteten „seligen Knaben?“ Es sind Kinder, die gleich nach der Geburt starben:

> Knaben! Mitternachts Geborne,
> Halb erschlossen Geist und Sinn,
> Für die Eltern gleich Verlorne,
> Für die Engel zum Gewinn.

Man muß darauf achten, daß ihre Seelen den primitivsten Zustand zum Ausdruck bringen, in dem wir uns einen verstorbenen Menschen zu denken vermögen. Die Knaben haben „von schroffen Erdewegen keine Spur“, d. h. sie sind vom irdischen Dasein völlig unberührt geblieben, und befinden sich, schon weil sie ahnungslos sind, in vollendeter Schuldlosigkeit, was von den andern Seelen nicht gilt. Das einzige, was sie zu „fühlen“ vermögen, ist Liebe, die eben alles bildet, alles hegt. Weil sie hierauf jedoch beschränkt sind, muß der Pater sie erst „in sich nehmen“, damit sie überhaupt sehen können, was um sie vorgeht. Er leiht ihnen zu diesem Zweck seiner Augen „welt- und erdgemäß Organ“, und das hat den Erfolg, daß sie von der wilden Natur, die sie umgibt, erschreckt werden. „Von innen“ rufen sie aus:

> Das ist mächtig anzuschauen,
> Doch zu düster ist der Ort,
> Schüttelt uns mit Schreck und Grauen,
> Edler, Guter, laß uns fort.

Was der Dichter im Anschluß hieran zum Ausdruck bringen wollte, läßt sich, sobald wir auf den Zusammenhang des Ganzen achten, leicht klar machen. Es kommt überall darauf an, daß es in seinem Himmel keine Vollendung der Ruhe, sondern nur ein

Streben nach höherer Entwicklung gibt, und das zeigt sich bereits bei den ganz primitiven, völlig unerfahrenen Seelen. Nachdem sie überhaupt zum Bewußtsein davon gekommen sind, wo sie sich befinden, streben sie empor. Der Pater seraphicus spricht dann Worte, die dies verallgemeinern und damit so deutlich wie möglich das angeben, was auf dem Wege zum Himmel allen Verstorbenen zuteil wird:

Steigt hinan zu höherm Kreise,
Wachset immer unvermerkt,
Wie, nach ewig reiner Weise,
Gottes Gegenwart verstärkt.
Denn das ist der Geister Nahrung,
Die im freisten Äther waltet:
Ewigen Liebens Offenbarung,
Die zur Seligkeit entfaltet.

So ist das Wesen der Unsterblichkeit als eines Werdeganges nach oben zuerst in bezug auf die seligen Knaben zum Ausdruck gebracht. Die Knaben kreisen dann sogleich „um die höchsten Gipfel", die sichtbar werden, und erwarten dort ihre weitere Vollendung:

Göttlich belehret,
Dürft ihr vertrauen,
Den ihr verehret,
Werdet ihr schauen.

Wer sie weiter „belehrt" und damit auf eine noch höhere Stufe hebt, erfahren wir später im Zusammenhang mit der Fausthandlung, die immer näher an Gott heranführt, ohne ihn jedoch zu erreichen.

Zunächst wenden wir uns zur zweiten Gruppe der unsterblichen Seelen, die wir als Bewohner des Weges zum Himmel kennen lernen. Sie leben ebenfalls in einer Wolkenbildung, doch kommen wir mit ihnen zu Wesen von völlig anderer Art. Sie schweben von vornherein in der höchsten sichtbaren Region, wo die Aussicht frei ist, der Geist erhoben:

Dort ziehen Fraun vorbei,
Schwebend nach oben.

Ihre Seelen befinden sich im Gefolge der Gestalt, welche die Liebe, wie sie in diesen Sphären herrscht, am deutlichsten verkörpert; zusammen mit ihnen tritt die „Mater gloriosa" auf. Die Idee der Liebe hat schon hier die Gestalt des Weibes. So allein tritt die Gottheit in die sichtbare Erscheinung.

> Die Herrliche mitteninn,
> Im Sternenkranze,
> Die Himmelskönigin,
> Ich sehs am Glanze.

Bald erfahren wir dann auch, was die leichten Wölkchen, die sich um sie verschlingen, bedeuten. Es sind Büßerinnen, Gnade bedürfend, und unter ihnen ist eine, „sonst Gretchen genannt."

Über das, was der Dichter mit dieser Gruppe sagen will, können wir im Zusammenhang des Ganzen nicht zweifelhaft bleiben. Der Doktor Marianus ist dafür die maßgebende „Autorität". Daher führt er seinen Namen. Er will im „blauen ausgespannten Himmelszelt" das „Geheimnis" der „höchsten Herrscherin der Welt" schauen, und sogleich erfahren wir aus seinen Worten, daß dies Geheimnis nichts mit dem zu tun hat, von dem die Dogmen der mittelalterlichen Kirche reden, und über das sich die Scholastiker den Kopf zerbrachen. Hier vor allem sollte man sich durch den Namen der „scharfumrissenen christlich-kirchlichen Figur" nicht irreführen lassen, sondern auf die Intentionen des Dichters achten, wie sie in seinen Versen unzweideutig zum Ausdruck kommen. Die Mater gloriosa tritt nicht als die Jungfrau der unbefleckten Empfängnis auf, sondern als Schutzherrin der Liebe, wie sie zwischen Mann und Frau besteht. Sie ist insofern „unkatholisch" und dafür ganz goethisch in dem bereits angedeuteten Sinn einer mystisch gesteigerten Erotik.

Bedarf das noch eines Beweises? Von etwas anderem als von der Liebe der Geschlechter zueinander ist in den Versen des Doktor Marianus nicht die Rede, und darauf sollte man achten, wenn man den Sinn der Schlußszene so verstehen will, wie er von Goethe gemeint ist. Man lese darauf hin, was Goethe den Mann zur Mater gloriosa sagen läßt, der ihr Geheimnis schauen will:

> Billige, was des Mannes Brust
> Ernst und zart beweget
> Und mit heiliger Liebeslust
> Dir entgegenträget.

Was kann das anderes sein als die Liebe des Mannes zur Frau, die auf dem Wege zum Himmel so verklärt ist, daß sie der Himmelskönigin entgegengebracht werden kann, um von ihr gebilligt und in Schutz genommen zu werden? Nicht minder deutlich sind die Worte:

> Unbezwinglich unser Mut,
> Wenn du hehr gebietest.

Plötzlich mildert sich die Glut,
Wie du uns befriedest.

„Gemildert“ wird die männliche Liebesglut, aber gewiß nicht ausgelöscht. „Befriedet“ wird der Mann, aber gewiß nicht seines Geschlechtes beraubt.

Und ebenso ist bei dem Verhältnis der Frauen zur Mater gloriosa die weibliche Liebe zum Manne maßgebend. Dementsprechend müssen die Beziehungen der Himmelskönigin zum weiblichen Geschlecht völlig andere sein als zum männlichen, so gewiß die Frauen in ihrer Liebe sich grundsätzlich von den Männern unterscheiden. Nicht auf „mildern“ und „befrieden“ kommt es bei den Frauen an, sondern darauf, daß sie in ihrer Schwachheit, in die sie durch ihre Liebe geraten, beschützt werden, und daß, wenn der Fuß der leicht Verführbaren auf schiefem glattem Boden entgleitet, die Himmelskönigin ihnen gestattet, daß sie „traulich zu ihr kommen.“ Hier gilt also in keiner Weise der Vers aus Mignons Lied: Und jene himmlischen Gestalten sie fragen nicht nach Mann und Weib. Im Gegenteil: als Geschlechtswesen erheben auch die Frauen sich in den „Himmel“ des Dichters, der „das Ideelle unter einer weiblichen Form oder unter der Form des Weibes konzipierte.“

Jetzt ist das Wesen der zweiten Gruppe von verstorbenen Seelen auf dem Weg zur Höhe ebenfalls klar, und wir können nun endlich die eigentliche Handlung verfolgen, die damit einsetzt, daß die Engel Faustens Unsterbliches tragend in der höheren Atmosphäre schwebend herankommen. Erst im Zusammenhang damit wird dann deutlich, inwiefern der Dichter die beiden Gruppen von Bewohnern des Weges zum Himmel für den dramatischen Verlauf der Tragödie brauchte. Sie werden, sobald Faust kommt, zu handelnden Personen im Faust-Drama.

VII.

Faust und die seligen Knaben.

Doch zunächst ist es notwendig, daß wir wissen, in welchem Zustande Fausts Seele auf den Weg zum Himmel gebracht wird. Die ersten Verse der Engel, die ihn tragen, lauten:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen.
„Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.“

Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die sel'ge Schar
Mit herzlichem Willkommen.

Da ist jedes Wort wichtig, denn im Anschluß hieran hat Goethe selbst den Satz gesprochen, der uns als erster Leitfaden schon bei der Bestimmung des erotischen Mystizismus diente. Er sei noch einmal im Zusammenhang wiederholt: „In diesen Versen ist der Schlüssel zu Fausts Rettung enthalten: in Faust selbst eine immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende, und von oben die ihm zu Hilfe kommende ewige Liebe. Es steht dieses mit unserer religiösen Vorstellung durchaus in Harmonie, nach welcher wir nicht bloß durch eigene Kraft selig werden, sondern durch die hinzukommende göttliche Gnade." Die Worte wiegen um so schwerer, als Goethe sie im Juni 1831, also zu einer Zeit sprach, in der er die letzte Hand an die Faustdichtung legte.

Zwei Motive für Fausts Rettung sind in ihnen ebenso wie in den Versen voneinander geschieden. Das erste bringt zum Ausdruck, was die ganze Dichtung durchzieht: wesentlich dafür, daß Faust erlöst werden kann, ist sein rastloses, nach Taten drängendes Streben, welches sich immer höher und reiner entfaltet, je weiter das Drama fortschreitet. Das bedarf vorläufig keiner weiteren Ausführung, denn es bezieht sich auf Fausts vergangenes, irdisches Dasein. Doch noch ein anderes Erlösungsmotiv fügen die Engel hinzu, und das wird jetzt wichtig. Schon das Wort „gar" weist auf eine Steigerung gegenüber Fausts eigener Tätigkeit hin. Das heißt einerseits: bloße Gerechtigkeit, die Faust wegen seiner Verdienste erlöst, genügt nicht; daher muß Liebe als Gnade dazu kommen. Andrerseits ist das jedoch nicht so zu verstehen, als ob das zweite Motiv in einen Widerstreit mit dem ersten geriete und Fausts eigene Tätigkeit aufhöbe. Die Liebe bringt dieser vielmehr Hilfe. Es vollzieht sich eine Fortsetzung des Läuterungsprozesses, der auf Erden schon begonnen hat, und insofern bleibt Fausts Wesen auch nach dem Tode unverändert. Das muß beachtet werden, denn nach traditioneller Vorstellung könnte man meinen, ein Läuterungsprozeß durch Tätigkeit sei im Jenseits nicht mehr nötig. Die Gnade hätte danach alles getan, indem sie bewirkte, daß Faust nicht in die Hölle, sondern in den Himmel kommt, und nun gehörte er endgültig zu den Seligen. So ist jedoch die „von oben zu Hilfe kommende Liebe" in der Faustdichtung

nicht gemeint, sondern grade das macht eine Eigentümlichkeit des Schlusses aus, daß Faust auch im Jenseits immer weiter strebend sich bemüht. Darüber muß Klarheit herrschen, wenn man die letzte Szene in ihrem Zusammenhang mit dem Ganzen der Dichtung verstehen will.

Zunächst ist unzweideutig angegeben, weshalb das Streben Fausts nicht aufhören kann. Ein Abschluß der Läuterung seiner Tätigkeit ist nicht erreicht. Das sagen die Engel, die Faustens Unsterbliches tragen. Sie teilen sich in jüngere und in vollendetere, und die jüngeren, also doch wohl die weniger erfahrenen, äußern zunächst nur ihre Befriedigung über das Rettungswerk. In den bereits zitierten Versen geben sie den Sinn des Kampfes an, der zwischen den Boten Gottes und den Teufeln stattgefunden hat, und schließen dann mit den Worten: „Jauchzet auf, es ist gelungen!" Die vollendeteren Engel dagegen wissen, daß das Werk noch nicht vollbracht ist. Sie tragen Faust und mit ihm zugleich einen „Erderest", den sie mit dem Asbest vergleichen, in welchen man die Toten hüllt, und den die Flammen zwar reinigen, aber nicht verzehren können. Er bleibt daher übrig. Selbstverständlich haftet dieser Erderest an Faust und nicht etwa an den Engeln. Das sollte eigentlich nicht erst gesagt zu werden brauchen, aber da sogar das in sonst verdienstvollen Kommentaren mißverstanden ist, sei es ausdrücklich hervorgehoben.

Die Engel geben auch an, warum der Erderest, den sie tragen müssen, noch an Faust blieb. Sie konnten ihn nicht entfernen, denn:

Wenn starke Geisteskraft
Die Elemente
An sich herangerafft,
Kein Engel trennte
Geeinte Zwienatur
Der innigen beiden,
Die ewige Liebe nur
Vermags zu scheiden.

Fausts „starke Geisteskraft" hat sich sein Wesen aus irdischen Elementen gebaut. Als Mann mit den zwei Seelen hat er dann sein ganzes Leben geführt, und so bleibt er zunächst nach dem Tode. Mit seiner Doppelnatur, von welcher die ganze Tragödie handelt, tritt er auch im Jenseits auf. Wir stoßen also von neuem auf den Kern des Problems, das die Faustgestalt von vornherein gestellt hat, und kommen schon damit zum Schluß wieder in das Zentrum der Dichtung. Wir sehen zugleich: Faust

steht wie früher auf der Erde, so auch jetzt eine neue, überirdische Läuterung bevor, die ein neues Werden nötig macht, und sie ist nur auf einem Himmelswege möglich, auf dem alles wird, und auf dem die Liebe alles bildet, alles hegt. Das ist der Kernpunkt.

Wie vollzieht sich nun dieser Prozeß so, daß er Fausts tätiges Wesen nicht beeinträchtigt? Gewiß durch einen Akt der Gnade, aber das Wesentliche dabei ist nicht ein direktes Eingreifen der Gottheit, das Fausts eigene Tätigkeit aufhöbe, sondern ein Verkehr Fausts mit anderen Bewohnern des Weges zum Himmel in tätiger Liebesgemeinschaft. Das bringt die eigentliche Fausthandlung mit jenen Gruppen Verstorbener in Verbindung, die in den beiden Wolken lebendig sind, und deren Wesen wir bereits kennen. Damit tritt der eminent soziale Charakter zutage, den bei Goethe auch die mystisch gesteigerte Liebe hat.

Die jüngeren Engel, die anfangs nur ihrer Freude über das gelungene Rettungswerk Ausdruck gaben, verstehen, nachdem sie über den peinlich zu tragenden Erderest belehrt sind, sofort, was jetzt nottut, und sie weisen daher auf die seligen Knaben hin. An sie wollen sie Faust heranbringen, damit im Verein mit ihnen die neue Läuterung beginnen und zuerst die Auflösung jener „Zwienatur“ herbeigeführt werden kann, der gegenüber die Engel ohnmächtig sind. Die jüngeren von ihnen spüren das Geisterleben in ihrer Nähe, das sich entfaltet hat, nachdem der Pater seraphicus den seligen Knaben durch seine Augen auf den richtigen Weg geholfen. Bei ihnen soll nun Faust das finden, was er vor allem andern braucht:

> Sei er zum Anbeginn,
> Steigendem Vollgewinn
> Diesen gesellt.

Damit setzt die überirdische Entwicklung Fausts ein. Überraschen kann freilich, daß völlig unerfahrene Kinder dazu ausersehen sind, Faust von dem Erderest, der ihm anhaftet, zu befreien. Doch läßt sich auch hier der Sinn des Vorganges ohne Mühe klar machen, soweit von einer rationalen Klärung in der Sphäre der mystisch gesteigerten Liebe überhaupt die Rede sein darf.

Die seligen Knaben waren von vornherein imstande, die Gegenwart eines Liebenden zu „fühlen“. Dementsprechend sind sie sogleich bereit, sich liebend mit Faust zu vereinigen, und beginnen verständnisvoll das Werk, auf das es ankommt:

> Freudig empfangen wir
> Diesen im Puppenstand.

Die Puppe ist der verpuppte Schmetterling, das Bild für die noch mit Erderesten behaftete Seele. Von ihr lösen die seligen Knaben die Flocken los. Das können sie, weil sie, sofort nach der Geburt gestorben, von Schuld überhaupt nichts wissen, mit ihrer „Geisteskraft“ noch nicht „Elemente“ an sich heranraffen konnten, also keine Doppelnatur besitzen wie Faust, und weil daher in der liebenden Gemeinschaft mit ihnen Faust auf die primitivste, noch völlig schuldlose, ja von irdischen „Elementen“ ganz freie Stufe des Daseins zurückgeführt wird.

Das ist die eine Seite des eigentümlichen Gedankens, den Goethe hier zum Ausdruck bringt. Doch muß sogleich noch etwas anderes hinzutreten, damit der Vorgang ganz in das Faustdrama paßt. Zur Läuterung des tätigen Menschen gehört notwendig, daß die tätige Liebe nicht einseitig bleibt, sondern daß ein wahrhaft sozialer, d. h. gegenseitiger Verkehr zwischen den Knaben und Faust entsteht, und daß es so kommen wird, wissen die Knaben von vornherein. Indem sie Faust helfen, erlangen sie, wie sie sagen, zugleich ein „Unterpfand“. Das kann nichts anderes bedeuten, als daß die Seelen Verstorbener im liebevollen Verkehr einander gegenseitig fördern werden. Dem entspricht: als den Knaben die Befreiung Fausts von seinem Erderest gelungen ist, rufen sie aus:

Er überwächst uns schon
An mächtigen Gliedern.
Wird treuer Pflege Lohn
Reichlich erwidern.

Auch das verstehen wir: Fausts Seele ist zwar wegen des Erderestes zuerst weniger vollkommen als die der Knaben. Im übrigen aber war er auf Erden weit fortgeschritten, und das macht sich nun nach Trennung der Zwienatur auch auf dem Wege zum Himmel geltend. Er „überwächst“ sogleich die Knaben, und kann ihnen, die ihn schuldlos gemacht haben, jetzt geben, was ihnen noch fehlt:

Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören,
Doch dieser hat gelernt,
Er wird uns lehren.

Die Stelle ist wahrlich in keiner Weise „lächerlich“ für den, der verstanden hat, was Goethe sagen wollte. Auch nach dem Tode muß, falls die Unsterblichkeit in seinem Sinne aufgefaßt wird, jede Seele in Entwicklung und Entfaltung bleiben, und diese erfolgt durch den liebevollen und tätigen Verkehr der verschiedenen

Seelen miteinander. Das ist der schlichte Sinn der Verbindung Fausts mit den Seelen der Jungverstorbenen. Die unerfahrenen Kinder, die Faust liebend in ihre *primitive* Schuldlosigkeit hinüberziehen, und so die faustische Zwienatur trennen, werden dadurch, daß sie mit dem erfahrenen Mann in liebend tätige Berührung kommen, zugleich selbst zu einer höheren Stufe geführt. Freilich, wer das so deutet, daß Faust im Himmel eine „Schule" errichten solle, kommt damit ins Lächerliche, aber die Schuld daran liegt dann nicht am Dichter, sondern am Deuter. In Wahrheit zeigt der Vorgang auf dem Wege zum Himmel dasselbe Prinzip, das schon im irdischen Leben Fausts, z. B. in seinem Verkehr mit Helena, maßgebend war, und das von jetzt ab den weiteren Gang der Handlung bis zum Schluß beherrscht.

VIII.

Faust und Gretchen.

Die überirdische Läuterung Fausts vollzieht sich wie die irdische allmählich und stufenweise. Sie ist dementsprechend durch den Verkehr mit den seligen Knaben noch nicht vollendet. Diese vermögen Faust zwar frei zu machen von seiner Doppelnatur, aber das bleibt etwas Negatives. Die positive Richtung, die er braucht, um sein Streben *weiter* zu entfalten, können die Knaben ihm nicht geben. Die muß von anderer Seite kommen. Damit nimmt die Dichtung eine neue Wendung und führt nun endlich in das Zentrum dessen, was wir Goethes erotischen Mystizismus genannt haben: das *Weibliche* in den Gestalten Gretchens und der Mater gloriosa wird jetzt für Fausts überirdische Entwicklung ausschlaggebend. Allerdings hat Goethe im entscheidenden Punkt sich grade hier sehr kurz gefaßt oder ist, um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, noch „lakonischer" als sonst im Faustschluß gewesen. Der Sinn der Handlung tritt infolgedessen vielleicht nicht so durchsichtig zutage wie bei Fausts Verkehr mit den seligen Knaben. Die wenigen Verse bedürfen aus diesem Grunde eingehender Erörterung. Schon mehrfach mußte der Kommentar viel wortreicher sein als der Text. Das wird hier in besonders hohem Maße nötig, und *eine* Wendung bleibt trotzdem wahrscheinlich auch dann noch für Viele problematisch. Doch läßt sich die Hauptsache wenigstens so weit klar darstellen, daß über Goethes Intentionen und auch über den Zusammenhang der letzten Wendung

mit dem Ganzen der Dichtung erhebliche Zweifel nicht übrig zu bleiben brauchen.

Zunächst vergegenwärtigen wir uns noch einmal, wie es jetzt mit Faust steht. Nachdem er von den seligen Knaben in Empfang genommen und in der Gemeinschaft mit ihnen von seinem Erderest frei geworden ist, scheint er, der im irdischen Leben so reich erfahren und entwickelt war, auf einen primitiven Zustand zurückgekehrt zu sein. So verhält es sich in gewisser Hinsicht allerdings, und das ist auch notwendig, da ja jetzt ein ganz neues Leben für ihn beginnen soll. Gretchen spricht das aus:

Vom edlen Geisterchor umgeben
Wird sich der Neue kaum gewahr,
Er ahnet kaum das frische Leben,
So gleicht er schon der sel'gen Schar.

Unter dieser Schar können nur die seligen Knaben gemeint sein, und ihnen also, durch die er frei geworden ist, hat Faust sich zunächst angenähert. Doch gilt das nicht in jeder Hinsicht. Fausts Wesen muß trotzdem in entscheidenden Punkten unverändert bleiben, falls die Vorgänge der Ansicht Goethes über die Unsterblichkeit entsprechen sollen. Denn „keine Macht und keine Zeit zerstückelt geprägte Form, die lebend sich entwickelt." Auch das, was Faust im irdischen Leben allmählich geworden ist, darf nicht völlig verloren gehen, es soll sich vielmehr jetzt weiter entfalten.

Vielleicht wird es nie gelingen, ein solches Verhältnis von irdischer und überirdischer Individualität, das Goethes Unsterblichkeitsglaube voraussetzt, begrifflich restlos klar zu machen. Aber darauf kommt es bei den mystisch gesteigerten Vorgängen auch nicht an. Zum Verständnis der Szene genügt, wenn wir stets daran festhalten: Faust bleibt in wesentlichen Bestandteilen seiner Person einerseits der alte, und wird doch zugleich andererseits in bezug auf das jenseitige Leben, in das er gekommen ist, ganz „neu" oder „jung", nachdem der peinliche Erderest von ihm abgestreift ist. So allein kann er als der alte, irdische Faust sein neues überirdisches Leben beginnen und als Faust eine weitere Entfaltung seiner Person zur Seligkeit durchmachen. Auch das sagt Gretchen ausdrücklich, indem sie den ihr innig vertrauten Faust begrüßt:

Sieh, wie er jedem Erdenbande,
Der alten Hülle sich entrafft,
Und aus ätherischem Gewande
Hervortritt erste Jugendkraft.

Darin haben wir, wie gezeigt, das Werk der ahnungslosen seligen Knaben. Aber zugleich gilt: mehr vermögen sie in ihrer kindlichen Unschuld nicht, und mehr wurde von ihnen auch nicht erwartet. Faust ist ihnen ja nur zum „Anbeginn“ und zu einem darauf erst folgenden „steigenden Vollgewinn“ zugesellt. Das neue Moment für den steigenden Vollgewinn fehlt notwendig noch. Es muß an Faust erst herangebracht werden, und zwar geschieht das wieder durch die liebevolle Gemeinschaft mit einer andern unsterblichen Seele, so daß auch hier dasselbe Prinzip zum Ausdruck kommt wie bei dem Verkehr mit den Knaben.

Was ist das nun für ein neues Moment, und vor allem: wie wird das über den primitiven Zustand hinausführende Positive in Faust wirksam? Das bleibt die Hauptfrage, und wir werden bei ihrer Beantwortung am besten vorwärts kommen, wenn wir zunächst die übliche Ansicht wiedergeben, die uns in einer nicht unwesentlichen Hinsicht unhaltbar erscheint. Dann suchen wir zu zeigen, warum es nicht angeht, sich bei ihr zu beruhigen. Die zutreffende Auffassung muß so als allein noch möglich übrig bleiben.

Daß Gretchen in Fausts Verklärung die entscheidende Rolle spielt, bezweifelt wohl niemand. Sie tritt im Gefolge der Mater gloriosa auf und ist dort eine der Büßerinnen, welche die Himmelskönigin mit den Worten anreden:

Du schwebst zu Höhen
Der ew'gen Reiche.

Auch diese Gestalten bewegen sich also auf dem Wege zum Himmel nach oben, wie alle in der letzten Szene. Dann treten in der Gruppe drei „große Sünderinnen“ hervor, von denen zuerst jede für sich spricht, und die sich endlich im Gebet miteinander vereinigen:

Die du großen Sünderinnen
Deine Nähe nicht verweigerst
Und ein büßendes Gewinnen
In die Ewigkeiten steigerst,
Gönn auch dieser guten Seele,
Die sich einmal nur vergessen,
Die nicht ahnte, daß sie fehle,
Dein Verzeihen angemessen!

Der Sinn der Verse scheint klar und wird von den Kommentaren auch fast durchweg übereinstimmend so gedeutet: die Mater gloriosa, die große Sünderinnen wie die drei genannten in ihrer Nähe duldet, soll auch Gretchen, die ja nur einmal, nämlich mit

Faust, sich vergessen hat, ihre Sünde verzeihen. Störend erscheint manchem freilich der Ausdruck „angemessen", und man hat daher vermutet, daß Goethe „ungemessen" geschrieben habe, weil das passender sei. Doch zeigt die Handschrift unzweideutig „angemessen", und dies Wort ist allenfalls auch mit der üblichen Auffassung vereinbar. Es scheint dann den Sünderinnen eben angemessen, daß die Himmelskönigin auch Gretchens Sünde verzeiht, da sie ihnen, die viel sündiger waren, verziehen hat.

Ist es aber wirklich der Sinn der Worte, daß jetzt Gretchen verziehen werden soll? Solange wir die Verse für sich betrachten, bleibt diese Deutung gewiß möglich. Gönne dein Verzeihen Gretchen, kann heißen: Verzeihe Gretchen! Ordnen wir das jedoch in den Zusammenhang des Dramas ein, so entstehen Schwierigkeiten. Wie kommt es, daß gerade jetzt und erst jetzt Gretchen „verziehen" werden soll? Das widerspricht doch dem, was wir aus der Dichtung sonst über Gretchens Schicksal nach ihrem Tode wissen. Die Verzeihung für ihre Sünde muß ihr längst zuteil geworden sein. Schon am Schluß des ersten Teiles, der zeitlich weit zurückliegt, hieß es: „Sie ist gerettet." Soll sie trotzdem erst jetzt unter die Büßerinnen, welche in der „Nähe" Marias weilen dürfen, aufgenommen werden? Das wäre merkwürdig und völlig unmotiviert. So aufgefaßt wirkt das Verzeihen gerade jetzt einigermaßen an den Haaren herbeigezogen, und jedenfalls bleibt es dramatisch zufällig, daß genau in dem Augenblick, wo Faust erscheint, Gretchen die „Verzeihung" findet, die ihr die Nähe der Himmelskönigin gestattet. Wo war sie denn bisher, wenn sie nicht unter den Büßerinnen im Gefolge der Mater gloriosa weilte? Warum ändert sich gerade in diesem Moment ihre Lage? Warum mußte sie warten, bis Faust ihr im Himmel naht? Auf solche Fragen gibt es bei der üblichen Deutung keine befriedigende Antwort.

Deshalb liegt der Gedanke nahe, ob die Worte der großen Sünderinnen nicht anders zu verstehen sind, und sobald man versucht, sie von vornherein nicht nur auf Gretchen, sondern auch auf Faust zu beziehen, d. h. als durch sein Erscheinen veranlaßt zu verstehen, dann drängt sich eine von der üblichen wesentlich abweichende Interpretation der Stelle, die vom „Gönnen des Verzeihens" redet, geradezu auf. Dann ist auch das Verzeihen in diesem Moment wohl motiviert.

Wir brauchen nur die Worte der Sünderinnen noch einmal ins Auge zu fassen. Doch sind nicht alle Besonderheiten dabei

wichtig. Die relativ breite Ausführung der Einzelgebete sagt für den Sinn der Szene nicht viel. Bemerkenswert ist daraus nur, wie die Mulier Samaritana von der „reinen, reichen Quelle“ spricht, die „überflüssig, ewig helle rings durch alle Welten fließet.“ Das bedeutet eine weitgehende Verallgemeinerung eines einmaligen Ereignisses, und dieser Gedanke wird nun in dem gemeinsamen Gebet dahin näher bestimmt, daß Maria „ein büßendes Gewinnen in die Ewigkeiten steigere.“ Legt man darauf den Schwerpunkt, dann kann man sagen: das, was auch Gretchen „vergönnt“ werden soll, ist nicht so sehr die Nähe der Himmelskönigin, die ihr längst zuteil geworden, als vielmehr die Möglichkeit, ihr büßendes Gewinnen ebenfalls in die Ewigkeiten zu steigern. Dafür aber ist dann erst jetzt, wo Fausts Seele in Gemeinschaft mit den seligen Knaben ihr naht, der richtige Moment gekommen, denn nun soll Gretchen „vergönnt“ werden, an Fausts Seele eine Tätigkeit auszuüben, wie sie in diesem Augenblick „angemessen“ ist.

Worin kann die Tätigkeit Gretchens bestehen? Faust wurde von seinen Erderesten zwar frei, doch bedarf er, der soeben erst gestorben ist, noch dessen, was Gretchen längst erhalten hat: Verzeihung von seiten der ewigen Liebe, und was könnte „angemessener“ sein, als daß Gretchen ihm diese bringt, sie, an der er am schwersten gesündigt hat? Dies Verzeihen auszuüben, wird ihr „gegönnt“. Sie naht Faust im Reich der ewigen Liebe, um ihm im Namen der Macht zu verzeihen, welche die ewige Liebe, wie Goethe sie versteht, am besten verkörpert, im Namen der Mater gloriosa. So läßt sich gegenüber der üblichen Auffassung der Sinn der Worte in einem Punkt wesentlich schärfer fassen, und damit fügt sich zugleich die Stelle in jeder Hinsicht besser als ein Glied dem Ganzen ein. Die Schwierigkeiten sind beseitigt. Alles steht so in klarem Zusammenhang mit Fausts Weg zum Himmel.

Wir können das auch so zum Ausdruck bringen. Gretchen ist längst im Gefolge der Mater gloriosa, als Faust kommt. Die Himmelskönigin hat ihr ihre Nähe nicht verweigert, hat ihr verziehen, schon bevor die drei großen Sünderinnen für sie baten. Alles, was jetzt geschieht, bezieht sich, wie es in der letzten Szene nicht anders sein darf, auf Faust. Gretchen bringt an ihm das, was die seligen Knaben begonnen hatten, zur Vollendung. Daß sie das tun darf, darum bitten die großen Sünderinnen und im unmittelbaren Anschluß daran erbittet sie das selbst. Was sie dabei sagt, paßt allein zu dieser Auffassung. Sie selbst bittet nicht um

Verzeihung für sich. Das müßte doch demütig geschehen. Ihre Worte atmen vielmehr sogleich überströmendes Glück, ja Jubel. An Faust allein denkt sie, der durch die seligen Knaben herangebracht wird und so zu ihr zurückkehrt. Ihn will sie „belehren".

Müssen nicht wir ebenfalls hier von vornherein an Faust denken und an das, was Gretchen für ihn bedeutet? Fausts Schicksal, nicht das Gretchens, das längst entschieden ist, steht doch jetzt in Frage. Ihm die Gnade des Verzeihens zu bringen, wird der Seele vergönnt, deren Liebe längst an ihm „von oben teilgenommen" hat.

Für diese Auffassung spricht ferner, daß Gretchen dasselbe Wort gebraucht wie die großen Sünderinnen in ihrem Gebet: „Vergönne mir, ihn zu belehren", sagt sie, und diese baten: „Gönn auch dieser guten Seele." Liegt es nicht nahe, anzunehmen, es sei in beiden Fällen dieselbe Sache gemeint? Die Worte der Himmelskönigin wären dann in der Weise zu verstehen, daß sie die Gewährung der beiden an sie gerichteten Bitten bedeuten. Dem entspricht der Text:

Komm, hebe dich zu höhern Sphären,
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

Das „komm" ist so motiviert, daß Gretchen dazu aufgerufen wird, Faust, wie sie es wünscht, zu „belehren". Das aber kann nur bedeuten: sie hilft Faust auf seinem Läuterungswege weiter und steigert dadurch zugleich ihr büßendes Gewinnen in die Ewigkeiten, so wie die großen Sünderinnen es für sie erbeten haben[1]).

[1]) Nachdem dies geschrieben war, bin ich durch eine Anmerkung von Karl Alt (Goethes Faust in sämtlichen Fassungen mit den Bruchstücken und Entwürfen des Nachlasses. Herausgegeben mit Einleitung und Anmerkungen versehen. 1923. S. 591) darauf aufmerksam geworden, daß Hermann Baumgart in seinem Werk 'Goethes Faust als einheitliche Dichtung erläutert' (1902, Bd. 2, S. 506 f.) eine Deutung des Gebets der Büßerinnen gegeben hat, die in wesentlichen Punkten mit der hier versuchten übereinstimmt. Baumgarts Gedanken haben, soviel ich sehe, in der Faustliteratur bisher so gut wie keine Berücksichtigung gefunden, und man kann das verstehen, denn sein Werk ist voll von willkürlichen und gewaltsamen Interpretationen. Ich gestehe offen, daß die Lektüre des ersten Bandes mir wenig gab, und ich daher den zweiten Band nur flüchtig durchgesehen habe, so daß mir leider die Stelle, die sich auf das Gebet der großen Sünderinnen bezieht, entgangen war. Umso nachdrücklicher möchte ich jetzt auf sie hinweisen. Baumgart hat in diesem Punkte tiefer gesehen als alle Faustkommentare, die ich kenne. „Die Lösung, sagt er, die jeden Anstoß beseitigt, eröffnet zugleich einen weit tieferen und herrlicheren Sinn als der in der bloßen Begnadigung Gretchens gelegen wäre. Die heiligen Büßerinnen er-

Selbstverständlich ist mit Rücksicht auf unsere Interpretation dieser Stelle zuzugeben, daß einige Verse nicht ohne weiteres ihren Sinn erschließen und erst der ausdrücklichen Deutung bedürfen, wenn man sie so verstehen will, wie wir es hier versuchen. Der Wortlaut macht es gewiß möglich, das „Verzeihen" auch auf Gretchen als Objekt, nicht als Subjekt zu beziehen. Insofern mag man an diesem Punkt streiten und sagen, der Sinn, der vorgetragen wurde, sei von Goethe nicht so klar zum Ausdruck gebracht, daß unsere Deutung als zwingend erscheine. Daher bemerken wir noch ausdrücklich: die Hauptsache wird durch das, was als problematisch erscheinen kann, nicht berührt. In der Antwort der Himmelskönigin auf Gretchens Bitte bleibt keine Unklarheit. Man mag also an der üblichen Auffassung festhalten, d. h. annehmen, die Verzeihung solle nicht Faust durch Gretchen, sondern Gretchen selbst zuteil werden. Auf jeden Fall „vergönnt" die Mater gloriosa Gretchen auch, daß sie Faust hilft, und zwar in einer Weise, die wie die Hilfe der seligen Knaben zum Faustdrama und zu Goethes Worten, die Eckermann berichtet, vorzüglich paßt. Ja, noch deutlicher als bei der ersten Hilfe wird hier gesagt, daß die Gnade nicht etwa mit Fausts eigener Tätigkeit in Widerstreit steht oder sie überflüssig macht. Das Wort „belehren" kommt in beiden Fällen vor und besagte schon früher die Förderung der einen Seele durch die andere. Darum handelt es sich auch jetzt. Doch nicht das will die Himmelskönigin, daß Gretchen sich belehrend zu Faust herabbeugt, sondern erheben soll sie sich und damit nur die Richtung geben, die Fausts verklärtem Streben noch fehlt. Alles weitere muß dann Faust selber aus sich heraus tun. Fausts eigenes Streben also, das unvermindert fortbesteht, gibt zuletzt doch den Ausschlag. Nur zu „ahnen" braucht er, um zu „folgen" auf dem Wege, der zu Gott führt. Die Gnade, die ihm zuteil wird, besteht, nachdem er von seiner Doppelnatur erlöst ist, in nichts anderem als in einer Zielsetzung von solcher Art, wie sie im Reich der

---

flehen für sie, daß die „Gnadenreiche" ihr einen Teil ihrer gnadenspendenden Kraft zumesse, ihre Vollmacht „zu verzeihen" ihr gleichsam übertrage, soweit es einer Sterblichgeborenen möglich, ihr angemessen" ist. Freilich fügt Baumgart noch hinzu: „Abermals eine tiefgründige rein menschliche Erklärung des katholischen Heiligenkultus!" Das zu sagen, dürfte nicht Goethes Absicht gewesen sein. Doch stimmen sonst auch Baumgarts Gründe in wesentlichen Punkten mit denen überein, die hier im Text stehen. Die Abweichungen kommen für unser Problem nicht in Betracht.



ewigen Liebe „angemessen“ ist. Deren Idee verkörperte sich für den Dichter in Frauengestalt.

Ja, sogar das Ziel kommt nicht von außen an Faust heran, sondern steht, der persönlichen Verkörperung nach, in notwendiger Verbindung mit Fausts innerstem Wesen und läßt erst aus diesem heraus sich ganz verstehen. Wir brauchen wieder nur an den Anfang des 4. Aktes zu denken, dann wissen wir, was Gretchen jetzt für Faust bedeuten muß. Bereits vor Beginn seiner Herrschertätigkeit hatte die Erinnerung an sie sich so gesteigert, daß er in ihr „das Beste seines Innern“ fand. Sie konnte in dieser Gestalt zunächst nicht bei ihm bleiben, denn seine irdische Laufbahn und sein Irren war noch nicht zu Ende. Nachdem er aber auf Erden die letzte Läuterung durchgemacht hat und gestorben ist, kehrt auf dem Wege zum Himmel das Beste seines Innern wieder zu ihm zurück, um ihn, wie es in den Schlußworten der Dichtung ausdrücklich heißt, „hinanzuziehen“ zu Gott. Mit dem Anblick: Faust im Verein mit seiner verklärten Jugendliebe, emporschwebend zum Himmel und so die höchste Selbstvollendung findend, damit entläßt uns das Drama.

Schon jetzt dürfen wir sagen: das ist ein völlig konsequenter Schluß, soweit von „Konsequenz“ bei dem mystischen Charakter der letzten Szene und von einem „Schluß“ bei dem Wesen dieses Dramas überhaupt die Rede sein kann. Faust muß rastlos weiter streben, wie er es im Leben getan hat, denn der irdische Tod darf sein innerstes Wesen, das kein Beharren kennt, nicht zerstören. Wie die antike Tänzerin in der Unterwelt ihre irdische Tätigkeit verklärt weiter fortsetzt, bleibt auch der unsterbliche Faust derselbe, der er auf der Erde war. Wenn es aber ein Ende seines Strebens nicht geben kann, dann muß auch der Dichtung ein Ende im gewöhnlichen Sinne fehlen. Jeder andere Abschluß wiese auf einen endgültigen Zustand der Ruhe hin und wäre daher mit dem letzten Sinn des Faustdramas unverträglich.

Ebenso konnte noch in anderer Hinsicht der Dichter nicht mehr sagen, als er mit dem Wort: Das Ewig Weibliche zieht uns hinan, am Schluß gesagt hat. Denn wie sich nun das ewige Emporstreben Fausts, das von der verklärten Jugendliebe geleitet wird, im einzelnen weiter gestaltet, das war überhaupt in keiner Weise dramatisch darzustellen. Da beginnt eben das Geheimnis, die Mystik. Hier sollen wir nicht mehr fragen. Wir wissen genug, wenn wir die Richtung kennen, in der Fausts letzte

Tätigkeit sich in ihrer höchsten und reinsten Form bewegt. Die Verse, welche auf die Worte der Mater gloriosa folgen, enthalten dementsprechend nichts anderes mehr als gewissermaßen einen Kommentar für das Geschehen, welches das Drama anschaulich dargestellt hat.

Unter diesem Gesichtspunkt ist zunächst das Gebet des Doktor Marianus aufzufassen:

> Blicket auf zum Retterblick,
> Alle reuig Zarten,
> Euch zu seligem Geschick
> Dankend umzuarten.

Auf Faust können diese Worte nicht gehen. Er ist gewiß nicht „zart", und ebensowenig deutet irgend etwas darauf hin, daß er „bereut". Was der Doktor Marianus sagt, bezieht sich überhaupt nicht auf einen Mann, sondern zunächst auf Gretchen und dann auf alle Frauen in ihrer Lage. Ihnen wird das selige Geschick, daß sie durch die Gottheit die Möglichkeit gewinnen, sich „dankend umzuarten". Daraus ersehen wir zugleich, wie auch hier der Verkehr der Seelen miteinander auf eine gegenseitige Förderung hinaus kommt. Gretchen artet sich um, d. h. auch sie „entfaltet" sich wie alle Bewohner des Weges zum Himmel bei der Lösung ihrer Aufgabe, für Faust Leitstern des höchsten Strebens zu sein. Solcher Umartung soll endlich jede Seele teilhaft werden, betet der Doktor Marianus, indem sie der Gottheit dient:

> Werde jeder bessere Sinn
> Dir zum Dienst erbötig.

Dann der Chor am Ende. Seine letzte Zeile diente uns von vornherein als Leitfaden, und daher ist über ihn nicht mehr viel zu sagen. Goethe hat ihn ausdrücklich als „mystisch" bezeichnet und so selber auf den Charakter des ganzen Schlusses mit einem Schlagwort hingewiesen. Die Verse trugen zuerst die Überschrift „Chorus in excelsis." Sie sind also als im höchsten Himmel gesungen gedacht, den wir im Drama nicht mehr sehen, sondern nur ahnen können. Wir sagten schon: was in diesem Himmel eigentlich geschieht, läßt sich nicht begreifen und vollends nicht darstellen. Darauf deutet nicht allein die Überschrift des Chors hin, sondern auch sein Inhalt.

Das nur von der ewigen Liebe in Gestalt des verklärten Weibes geleitete Streben muß ein Streben ohne Irrtum sein, und das bleibt für den Verstand undurchdringlich. Wir können uns,



um seinem Sinne näher zu kommen, nur ans Irdische halten, wo das menschliche Streben stets mit Irrtum verbunden ist. Dies „Vergängliche“ muß daher als unvollkommenes Abbild des ewigen Empor im himmlischen Jenseits des Liebesreiches gelten. Dementsprechend heißt es:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis,

ein Unzulängliches im Vergleich zum Unvergänglichen. Erst in einem lediglich zu ahnenden Himmel wird das, was wir auf Erden vergeblich zu erreichen suchen, und was dort stets „unzulänglich“ bleibt, sich „ereignen“, d. h. zur Wirklichkeit werden:

Das Unzulängliche
Hier wirds Ereignis.

Das irrtumlose, übermenschliche Liebes-Streben, das wir als irdische Wesen nicht einmal „beschreiben“ können, kommt im Jenseits zur Ausführung:

Das Unbeschreibliche
Hier ists getan.

Und es wird deshalb getan, weil — an diesem Gleichnis haben wir uns immer wieder zu orientieren — im Liebesreich die zur Seelenschönheit geläuterte Frau die letzte Triebfeder des Strebens bildet. Ihre höchste Vollkommenheit „ahnt“ Faust in Gretchen, wie er sie schon in Aurorens Liebe geahnt hatte, und deshalb folgt er ihr auf seinem Wege zum Unvergänglichen, wie die Mater gloriosa weiß, daß er ihr folgen wird:

Das Ewig Weibliche
Zieht uns hinan.

Sieht man hierin das letzte Geheimnis der Dichtung, dann kann die Schlußszene nur den Zweck haben, seinen Gehalt in einer stufenweise erfolgenden Läuterung Fausts so weit zum Ausdruck zu bringen, wie es sich überhaupt mit Worten sagen und in einer dramatischen Handlung darstellen läßt. Von diesem Gedanken aus haben wir den Sinn von Fausts Tod und Verklärung herausgearbeitet und sind damit jetzt zu Ende [1].

[1] Der Gedanke liegt nahe, es müsse das letzte Wort der Faustdichtung sich noch weiter ausdeuten lassen. Doch wird man gut tun, bei solchen Versuchen sehr vorsichtig zu verfahren, falls man bei Goethes Intentionen bleiben will. In ihrer 'Blütezeit der Romantik' 1899 sagt Ricarda Huch (S. 89): „Das goethische Wort, daß das Ewig Weibliche uns hinanziehe, steht mit dem Mythos, daß das Weib den Sündenfall veranlaßt habe, nur scheinbar im Widerspruch.“ Und sie begründet (S. 225) diese zunächst vielleicht etwas paradox scheinende

Bevor wir die Analyse der letzten Szene verlassen, kehren wir nur noch einmal zum Anfang unserer Überlegungen zurück. Wir gingen dort von Ansichten aus, die wir für irrtümlich halten. Um zu zeigen, in wie hohem Maße sie es sind, muß endlich noch einmal gesagt werden, was man in der letzten Szene nicht sehen darf, sobald man auf Goethes Intentionen achtet. Auf Friedrich Vischers Worte brauchen wir dabei nicht näher einzugehen. Der um die Deutung der Faustdichtung sonst so verdiente Ästhetiker versteht Goethe nur so weit, als er einem von ihm konstruierten Ideal entspricht. Manchen Seiten des wirklichen Goethe steht er sehr fern. So scheint er nie ernsthaft gefragt zu haben, was Goethe mit der ihm unsympathischen Schlußszene, in der er Faust auf den Weg zum Himmel bringt, eigentlich wollte. Vischer gehört hier in eine Reihe mit jenen Faustinterpreten, die sich zuerst einen einseitigen Goethe zurechtmachen und sich dann darüber beklagen, daß sie bei dem Dichter etwas finden, was ihrer Auffassung von ihm nicht entspricht. Ihren Goethe spielen sie gegen den ganzen Goethe sehr ungoethisch aus. Ein solches Verfahren ist unfruchtbar.

Beim Faustschluß sollte man zunächst des Dichters Unsterblichkeitsglauben zu verstehen suchen. Wer das getan hat und dann noch in dem, was Goethe aus den „scharfumrissenen christlich kirchlichen Figuren“ machte, um seinen Intentionen „eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit zu geben“, nur

---

These so: „Denn das Ewig Weibliche ist ja das Prinzip der Erlösung, nämlich das Bewußtwerden des Unbewußten (!), die unendliche Revolution, die Eva einleitete, als sie den Apfel der Erkenntnis pflückte. Mag Goethe sich dessen bewußt gewesen sein oder nicht, dies vielfach so gedankenlos gebrauchte Wort hat denselben Sinn wie das „Mehr Licht“, das dem Sterbenden in den Mund gelegt wurde. Nichts beweist Goethes menschliche Größe mehr, als daß er sich nach höheren Stufen sehnte und an sie glaubte.“ In diesen Sätzen ist gewiß zutreffend, daß Goethe sich nach höheren Stufen sehnte und seiner Sehnsucht im Faustschluß Ausdruck gab. Insofern hat Ricarda Huch recht. Daß aber in Goethes Sinn diese höheren Stufen in einem immer weiteren „Bewußtwerden des Unbewußten“ bestehen, das darf man wohl bezweifeln. Solche unanschaulichen, romantisch-intellektualistischen Gedanken lagen dem großen Dichter, der stets ein „Seher“, d. h. ein Schauender war, völlig fern. Man sollte auch, ja gerade seinen Faustschluß so schlicht wie möglich nehmen. Um es ganz einfach zu sagen: Goethe hatte erfahren, daß in der Liebe zu Frauen das „Beste seines Innern“ zur höchsten Entfaltung kam. Das gestaltete er in poetisch großartiger, aber der philosophisch „tiefsinnigen“ Interpretation schwer zugänglichen Weise, indem er Faust auf dem Weg zum Himmel durch Gretchen immer höheren Stufen der Entwicklung entgegen geführt werden ließ.

„salbungsvolle Glatzen“ und „lächerliche Fratzen“ findet, dem ist nicht zu helfen. Ihm fehlt für diesen Goethe das Organ, oder er hat sich selbst durch Vorurteile und Antipathien den Zugang zu Goethes Gesamtwerk verbaut. Eine Diskussion mit seinen willkürlichen Wertungen hat keinen Zweck. Gründe helfen da nichts. Man kann nur zu verstehen suchen, aus welcher Weltanschauung die willkürlichen Wertungen stammen, und dann feststellen, daß eine solche Weltanschauung nicht die Weltanschauung Goethes war.

Wohl aber läßt sich mit Gründen zeigen, daß die Sätze der Jesuiten Baumgartner und Stockmann, die mit entgegengesetzter Wertung dasselbe wie Vischer behaupten, den Sinn des Faustschlusses völlig verfehlen, denn sie werten nicht nur, sondern stellen auch tatsächliche Behauptungen auf, die nachweislich falsch sind. Sie finden, wie wir schon sahen, daß Christus und sein Erlösungswerk, Marias bevorzugte Stellung als Mutter Gottes, die Fürbitte der Heiligen, die Notwendigkeit von Reue und Buße von Goethe in den innigsten, erhabensten Ausdrücken anerkannt seien, ja sie sagen: „Faust, der stolze Apostel der Reformationszeit, der sinnliche abergläubische Repräsentant des deutschen Hexenwesens, Faust, der sinnliche Anbeter der altklassischen, in Helena personifizierten Schönheit, Faust, der himmelstürmende Titan der Revolutionszeit kniet (!) — das ist das Ende — wie auf einem alten Votivbild zu Füßen Marias, und Gretchen fleht mit drei der größten Büßerinnen des christlichen Altertums — gleichsam in Fausts Namen (!) — um Gnade und Barmherzigkeit“.

Hat man die Schlußszene auch nur einigermaßen aufmerksam gelesen, so muß man sagen: die Ansprüche, die hier von seiten der Jesuiten an Goethe gestellt werden, damit „alle früheren Dissonanzen sich“ in ihrem Sinne „harmonisch in den schönsten Feierakkord auflösen“, sind erstaunlich bescheiden. Der Unbefangene wird von dem, was sie konstatieren möchten, wenig finden. Zunächst ist von Christus als demjenigen, auf den es bei der Erlösung Fausts ankommt, bei Goethe gar nicht die Rede. Der Heiland wird überhaupt nur im Gebet der drei großen Sünderinnen genannt, das wahrlich nicht „in Fausts Namen“ gesprochen ist, und sogar darin kommt Jesus nur vor in Versen, die fehlen könnten, ohne daß der Sinn der letzten Szene sich in einem wesentlichen Punkte änderte. Ferner hat Maria ihre bevorzugte Stellung hier nicht als Mutter Gottes, sondern, wie wir sahen,

als Beschützerin der Liebe zwischen Mann und Weib. Die Worte „Jungfrau, rein im schönsten Sinn“ und „Mutter, Ehren würdig“ stehen ebenfalls da, aber nur in den Anreden durch den Doctor Marianus und dort zusammen mit den Worten „Königin“ und „Göttin“, die wie eine Steigerung ihnen gegenüber wirken. Das braucht nicht weiter interpretiert zu werden, denn es könnte ebenfalls fehlen, ohne daß dadurch der religiöse Gehalt der Szene, soweit er für Faust wesentlich ist, beeinträchtigt oder auch nur modifiziert würde. Was die Fürbitte der Heiligen betrifft, so soll nicht untersucht werden, ob sie hier auch nur äußerlich einen „katholischen“ Charakter trägt. Entscheidend wichtig ist sie auf keinen Fall. Vor allem aber: völlig unverständlich bleibt, was es heißen soll, wenn gesagt wird: Faust kniet wie auf einem alten Votivbild zu Füßen Marias. Nicht die leiseste Andeutung dafür findet sich im Goetheschen Text. Von Reue und Buße wird nur bei den „Büßerinnen“, niemals dagegen bei Faust selbst etwas gesagt. Das würde auch schlecht zu ihm passen. Wir erfahren von seiner unsterblichen Seele nichts anderes, als daß sie, erlöst durch die Liebe in Gestalt des Weibes, emporstrebt zu Gott, geleitet vom Ewig-Weiblichen. Ist das „katholisch“ im Sinne einer besondern kirchlichen Konfession? Gewiß nicht. Freilich: protestantisch oder heidnisch kann man es auch nicht nennen. Wohl aber ist es echt goethisch im Sinne des Goethe, der wie Epimetheus in der Pandora von der den Gehalt veredelnden Form dachte: „Mir erschien sie in Jugend- in Frauengestalt“. Das braucht nicht von neuem gezeigt zu werden. Davon gingen wir aus, und das hat sich in eingehender Analyse bestätigt.

IX.

Die „Idee“ der Faustdichtung.

Doch wir sind noch nicht am Ende. Wenn die dargestellte Szene auch gewiß echt goethisch ist, sobald wir dabei an den alten Goethe denken, so folgt daraus nicht ohne weiteres, daß sie in jeder Hinsicht auch echt faustisch genannt werden darf. Nur den unsterblichen Faust kennen wir bisher. Über das Verhältnis des Schlusses zum Ganzen haben wir uns auf gelegentliche Andeutungen beschränkt, und dabei können wir nicht stehen bleiben. Wir müssen auf das Problem der Einheit des ganzen Faustdramas noch etwas eingehen, um zu einem befriedigenden Abschluß zu

kommen, und die Frage, die dabei entsteht, ist nicht einfach zu beantworten, da sie sich ja nicht nur auf die Einheit der ganzen Handlung, sondern auch, ja vor allem auf die Einheit ihres Sinnes bezieht. Daß die letzte Szene auch vom Sinn der Dichtung handelt, das steht fest, und wie sie sich zum Sinn des Ganzen verhält, darauf kommt es jetzt an.

Doch ist es überhaupt möglich, einen solchen Totalsinn einheitlich als faustisch zum Ausdruck zu bringen? Oft werden Worte von Goethe zitiert, in denen er sich gegen jeden Versuch wehrt, „ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee reihen zu wollen“, und in bezug auf den Faust hat Goethe sogar ausdrücklich gesagt: „Es war im Ganzen nie meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben“. Hat Goethe damit nicht auch den Gedanken abgelehnt, es ließe sich der „Sinn“ des Faustdramas in seiner Totalität einheitlich fassen? Manche werden das denken. Trotzdem müssen wir den Versuch einer einheitlichen Sinnesdeutung des Ganzen machen, denn solange wir das nicht getan haben, ist es überhaupt nicht möglich, mit Gründen zu entscheiden, wie weit der Schluß „faustisch“ ist, d. h. zum Sinn des Ganzen paßt. Auch diejenigen, die ihn unfaustisch nennen, können dann ihr Urteil nicht begründen, ebensowenig wie diejenigen, die für die Einheit des Ganzen eintreten. Es fehlt jeder Maßstab. Was heißt faustisch? Die Frage läßt sich nicht abweisen.

Wir schicken der Antwort eine kurze methodische Bemerkung voran. Gewiß hat der Faust keine allegorische, wohl aber hat er eine symbolische Bedeutung, d. h. er verkörpert zwar nicht einen abstrakten Gedanken, der als eigentlicher Kern hinter den anschaulichen Gestalten steckt, wohl aber ist mit dem rein künstlerischen anschaulichen Gebilde unmittelbar etwas verknüpft, was über die Darstellung des Stoffes durch die Kunst hinausführt. Diese Voraussetzung genügt für unser Unternehmen, und sie würde auch von Goethe nicht, oder wenigstens nicht immer, bestritten worden sein. Im Juni 1797 schrieb ihm Schiller, daß der Faust bei aller dichterischen Individualität die Forderung an eine symbolische Bedeutsamkeit nicht ganz von sich weisen könne, und Goethe stimmte ihm zu. Schiller sagte sogar: „Die Anforderungen an den Faust sind zugleich philosophisch und poetisch, und Sie mögen sich wenden, wie Sie wollen, so wird Ihnen die Natur des

Gegenstandes eine philosophische Behandlung auflegen, und die Einbildungskraft wird sich zum Dienst einer Vernunftidee bequemen müssen." Goethe antwortete unmittelbar darauf: „Wir werden wohl in Ansicht dieses Werkes nicht variieren", und er fügte hinzu, er bereite sich einen „Rückzug in diese Symbol-, Ideen- und Nebelwelt mit Lust und Liebe vor". Ist damit nicht von Goethe selbst gesagt, daß es eine „Idee" der Faustdichtung gibt, und das es einen Sinn hat, von faustisch im allgemeinen zu reden?

Doch selbst wenn Goethe nicht zugestimmt hätte — und es gibt in der Tat Äußerungen, durch die das, was er Schiller zugab, zum Teil wieder in Frage gestellt zu werden scheint — dürften wir mit Schiller sagen, daß die „Natur des Gegenstandes" dem Dichter eine philosophische Behandlung auferlegt habe, und daß daher in der Faustdichtung eine „Idee" verkörpert sein muß, deren einheitliche Durchführung dem Wort faustisch eine bestimmte Bedeutung verleiht. Faust ist ein Mensch, der zwischen Gott und Teufel steht. Den Schauplatz des Dramas bildet das Weltall, in dem das Gute mit dem Bösen zu kämpfen hat. In Fausts Brust wohnen zwei Seelen, von denen die eine sich an die irdische Welt klammert, während die andere über alles Irdische hinausstrebt. Das sind unzweifelhafte Tatsachen, und sie zwingen uns geradezu zu Fragen wie dieser: Gehört Faust den niederen oder den höheren Mächten an? Was bedeuten aber dann im Sinne der Dichtung die höheren, was die niederen Mächte?

Darauf muß es eine Antwort geben, denn es ist nicht möglich, daß der Dichter einen Stoff von der Art wie Faust behandelt, ohne dabei merken zu lassen, wie er über die Stellung des Menschen in der Welt und besonders über den Sinn des menschlichen Lebens im Zusammenhang mit dem Universium denkt. Goethe mußte mit andern Worten seine Weltanschauung kundtun, indem er den Faust zum Gegenstand einer Tragödie machte, und von hier aus ist dann das zu bestimmen, was wir die „Idee" der Dichtung nennen können. Kurz, die Frage, wie Goethes Weltanschauung, soweit sie sich in Faust spiegelt, aussieht, und ob mit Rücksicht auf sie das Faustdrama in seiner Totalität einen einheitlichen Sinn hat, kann man auf keinen Fall als sinnlos abweisen. Ist sie aber beantwortet, dann stehen wir auch vor der Möglichkeit, zu entscheiden, wie die Schlußszene sich zum faustischen Ganzen verhält.

Wenn wir unter einem solchen Gesichtspunkt nach dem einheitlichen Totalsinn des Dramas fragen, denken wir gar nicht daran, das reiche Leben Fausts auf die magere Schnur einer einzigen Idee zu reihen. „Idee“ ist dann für uns kein abstrakter Begriff, sondern, wie auch Schiller es als „Kantianer“ gemeint hat, der Gedanke einer „Aufgabe“, die durch das Drama ihre symbolische Verkörperung findet, und damit verliert die Idee jede unkünstlerische „Magerkeit“. Wir suchen, so können wir sagen, lediglich eine einheitliche Grundtendenz festzustellen, von der aus das Werk sich zum Ganzen abrundet, falls es überhaupt Einheit hat. Und wir dürfen hier mit um so größerer Hoffnung auf Erfolg vorgehen, als wir von Goethe selbst eine Äußerung besitzen, die uns dabei unzweideutig in eine bestimmte Richtung weist. Wir haben sie mehrfach zitiert und als Leitfaden bei unserer Analyse des Schlusses bereits verwendet. Jetzt soll sie nicht allein hierauf, sondern zugleich auf das Ganze der Faustdichtung bezogen werden.

„In Faust selber eine immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende, und von oben die ihm zu Hilfe kommende ewige Liebe“. Liegt es nicht nahe, dies Wort zur Deutung auch der Totalität und ihrer Einheit zu benutzen? Die Liebe tritt zwar erst am Schluß des Dramas ausdrücklich in Erscheinung, aber die höhere und reinere Tätigkeit dessen, der immer strebend sich bemüht und darum endlich erlöst werden kann, — muß sie sich nicht auf den gesamten Verlauf beziehen? Haben wir also nicht das Recht, Fausts Leben nicht allein am Schluß, sondern vom Anfang bis ans Ende unter den Gesichtspunkt der immer höheren und reineren Tätigkeit zu bringen und dann zu sehen, wie der Gehalt der letzten Szenen, in der die Liebe als Frau verkörpert auftritt, sich zur Entwicklung der immer höheren und reineren Tätigkeit verhält?

Die Frage ist damit, daß wir auf Goethes Äußerung zu Eckermann hinweisen, gewiß noch nicht endgültig beantwortet, sondern nur als Frage gestellt. Bei der Analyse des Schlusses konnten wir das Wort ohne Bedenken als Leitfaden verwenden, denn es bezieht sich ausdrücklich auf den Schluß. Aber es stammt aus einer ganz späten Zeit, ist gesprochen, nachdem Goethe mit großen Unterbrechungen bereits seit sechzig Jahren am Faust gearbeitet hatte, und wir haben keine Bürgschaft dafür, daß Goethe nicht am Ende seines Lebens seine eigene Dichtung selbst einseitig interpretierte. Wir dürfen daher bei diesem Zeugnis allein

nicht stehenbleiben, sondern müssen jetzt die Dichtung ihrer Totalität nach, so wie sie fertig vorliegt, ins Auge fassen. Nur als „Hypothese“ benutzen wir dabei die späte Goethesche Formulierung und gehen im folgenden so vor, daß wir zuerst den Prolog im Himmel und dann das ganze irdische Leben Fausts darauf ansehen, ob der Gedanke an eine immer höhere und reinere Tätigkeit sich in Wahrheit hier so dargestellt findet, daß er als Idee dem Ganzen zugrunde gelegt werden darf.

Beim Prolog im Himmel ist die Sache einfach. Er soll uns zunächst dazu dienen, das, was wir bisher nur sehr abstrakt kennen, anschaulicher und damit zugleich überzeugender zu machen. Allerdings ist auch der Prolog erst relativ spät der Dichtung vorangestellt. Aber er wiegt doch viel schwerer als eine gelegentliche Äußerung Goethes im Gespräch, und er mag uns daher den ersten Aufschluß über das geben, was wir die Idee des Dramas nennen wollen. Der Gang der ihm folgenden Tragödie wird dann endgültig bestätigen, was der Prolog nahelegt. So kommen wir allmählich auf festen Boden.

Im Prolog ist vor allem charakteristisch, daß hier sogar das Wort „Tätigkeit“ an entscheidender Stelle auftaucht. Der Hauptinhalt stimmt mit Goethes Äußerung zu Eckermann genau überein. Gott und der Teufel unterhalten sich über Faust. Während Gott ihn seinen Knecht nennt, glaubt der Teufel, ihn zu sich hinabziehen zu können, und bittet Gott um die Erlaubnis, das zu versuchen. Gott gestattet es, denn er vertraut seinem Geschöpf, obwohl er weiß, daß Faust ihm nur verworren dient. „Es irrt der Mensch, solang er strebt“. Gott kann ihn ruhig dem Versucher überlassen, ja er muß die Versuchung sogar wünschen, weil durch sie hindurch Fausts Wesen sich am besten bewähren wird. Das aber ist so begründet:

> Des Menschen Tätigkeit kann allzu leicht erschlaffen,
> Er liebt sich bald die unbedingte Ruh.
> Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu,
> Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen.

Unzweideutig wird damit der Gegensatz von Tätigkeit und Ruhe als das Wesentliche des Faustproblems hingestellt. Gott bejaht die Tätigkeit auch als dunklen Drang im Menschen. Der Teufel als Geist der Verneinung hofft, Faust dadurch zu sich hinüber zu ziehen, daß er sein Streben nach Tätigkeit bricht und ihn im Sinnengenuß beharren läßt. So steht Faust mit seinen zwei Seelen

zwischen Gott und dem Teufel, wie die Erde mit ihrem Wechsel von Tag und Nacht zwischen Licht und Finsternis. Solange Faust tätig ist, bleibt er dem göttlichen Licht zugewandt, und erst wenn der Hang zum Irdischen seine Tätigkeit erschlaffen läßt, kann er den Mächten der Finsternis anheimfallen.

Kurz, der Prolog macht klar: die Tragödie wird sich, wenn sie ihm entspricht, darum drehen, welche von beiden Seiten in Fausts Wesen den Sieg davon trägt, und falls das Göttliche siegt, wie im Kampf des Lebens Fausts Tätigkeit immer höher und reiner wird. Hierzu muß dann der Schluß passen, wenn er ein faustischer Schluß sein soll. Ist das Thema des Prologs im Ganzen des Dramas einheitlich durchgeführt? Daraufhin haben wir jetzt Fausts irdisches Leben zu betrachten[1]).

[1]) Die beiden folgenden Abschnitte, die versuchen, den faustischen Charakter und Fausts irdische Tätigkeit als einheitliches Ganzes darzustellen, werden von manchem Faustgelehrten wahrscheinlich, mehr als die vorausgegangenen Ausführungen, für grundsätzlich verfehlt gehalten, ja mit Rücksicht auf die bekannten Ergebnisse der Entstehungeschichte des Dramas, die in ihnen ignoriert zu sein scheinen, für einigermaßen „naiv" befunden werden. Es sei deshalb eine persönliche Anmerkung gestattet. Meine Faust-Naivität ist — leider — seit Jahrzehnten gründlich zerstört. Ich habe die nur noch schwer zu übersehende Faustliteratur „durchaus studiert mit heißem Bemühen" und will gewiß nicht behaupten, ich sei danach „so klug als wie zuvor" geblieben. Ich habe sehr viel gelernt. Wenn aber die geschichtliche Faust-Gelehrsamkeit, wie es bisweilen geschieht, nur dazu benutzt wird, die Dichtung als ein Stück aus Stücken erscheinen zu lassen, die nirgends recht zusammen stimmen wollen, so erscheint mir das als prinzipieller Irrweg. Wer ein Beispiel verlangt, sei an die vor drei Menschenaltern von dem Philosophen C. H. Weiße aufgestellte und noch immer „lebendige" Erdgeisthypothese erinnert, auf Grund deren man den ersten Teil der Tragödie zu einem Tummelplatz einander widerstreitender Tendenzen macht und so völlig verwirrt. Neben der Analyse, die gewiß ihre Bedeutung besitzt, ist eine andere Art der Betrachtung, die auf Synthese dringt, unentbehrlich. Als Goethe den Prolog im Himmel schrieb, glaubte er jedenfalls, unter den in ihm gefundenen Gesichtspunkten die zu verschiedenen Zeiten entstandenen Teile seines Werkes zu einem einheitlichen Ganzen zusammenschließen zu können, und die Herausarbeitung der Einheit dieses vom Dichter gewollten Ganzen sollte immer eine, ja die Hauptaufgabe der Faustforschung bleiben, in deren Dienst alle Faustgelehrsamkeit sich zu stellen hat. Ihre Lösung ist gewiß schwierig, aber auch umso verlockender. Sie wird gipfeln müssen in dem Versuch, zu zeigen, wie trotz eines durch zwei Menschenalter sich erstreckenden Entwicklungsprozesses, während dessen der Dichter in mehrfacher Hinsicht große Wandlungen durchmachte, ein einheitliches Ganzes entstehen konnte. Das läßt sich nur im engen Zusammenhang mit der Entwicklungsgeschichte von Goethes Weltanschauung ausführen. Der Nachweis, daß die Faustdichtung unter dem

X.

Der faustische Charakter.

Die Szenen, die auf den Prolog folgen, schildern Faust als Doppelnatur, und zwar so, wie wir ihn nach den Worten des Teufels und auch Gottes erwarten. Zuerst wird der faustische Charakter festgelegt. Faust ist unzufrieden mit seinem Schicksal, denn weder vermag er als Mann der Wissenschaft zu erkennen, was die Welt im Innersten zusammenhält, noch ist es ihm gelungen, äußere Ehren zu erreichen und das Leben zu genießen. Deshalb hat er sich der Magie ergeben, von der er Aufschluß über das Weltgeheimnis erhofft, und die ihn zugleich hinausführen soll aus der engen Studierstube in die freie Natur. Schon bei dem Verkehr mit der Geisterwelt tritt der Gegensatz von Kontemplation und Aktivität und die Unmöglichkeit für Faust, bei der Ruhe der bloßen Kontemplation zu bleiben, klar zutage. Im Makrokosmoszeichen erschließt sich ihm zuerst die Harmonie des Weltalls im Zusammenwirken seiner Kräfte, und der kontemplative Mensch ist entzückt von dem Anblick dieses Bildes. Bald jedoch wendet er sich davon mit den Worten ab: „Welch Schauspiel, aber ach, ein Schauspiel nur". Dem Tatendurstigen genügt die beschauliche Erkenntnis nicht. Er möchte die Natur „fassen", d. h. unmittelbar mit ihrem Leben in Berührung kommen. Daher wendet er sich dem Erdgeist zu, der ihm näher liegt, und von dem er mehr als ein bloßes Schauspiel, mehr als Kontemplation, erhofft. „In Lebensfluten, im Tatensturm" wallt dieser Geist auf und ab, ja, Goethe hat ihn selbst ausdrücklich als „Tatengenius" bezeichnet, so daß über seine Absicht, hier Aktivität und Kontemplation, Schaffen und Schauen einander gegenüber zu stellen und Fausts Verhältnis zu ihnen als das eines tätigen Menschen zu bestimmen, kein Zweifel bestehen kann.

Als Faust dann von dem Genius der Tat zurückgestoßen und als „Übermensch" verhöhnt wird, bleibt er ratlos. Das irdische Leben, in dem er nicht in seiner Weise tätig sein kann, hat für ihn jeden Sinn verloren. Ein Gespräch mit seinem Famulus Wagner,

Gesichtspunkt des „Prologs" faktisch ein Ganzes ist, bildet dafür eine notwendige Vorarbeit.. — Die beiden folgenden Abschnitte enthalten selbstverständlich nichts als eine kurze Skizze, die mit Rücksicht auf den Reichtum der Faustdichtung sehr dürftig ist und auf Eigenwert keinen Anspruch erhebt. Sie dient ausschließlich als Mittel zu dem Zweck, der letzten Szene ihren dramatischen „Ort" in der Totalität der Tragödie anzuweisen.

der mit tatenloser Gelehrsamkeit zufrieden ist, bringt ihm vollends die Unerträglichkeit seiner Lage zum Bewußtsein, so daß er an Selbstmord denkt. Dieser Zug kann im ersten Augenblick auffallen, denn es sieht so aus, als sei Fausts Tätigkeit schon erschlafft, bevor noch die Versuchung des Teufels begonnen hat. Achten wir jedoch auf Fausts Motive, so zeigt sich: er ersehnt den irdischen Tod nur, weil das diesseitige Leben seinem Tatendrang nicht genügt, und er im Jenseits hofft, „zu neuen Sphären reiner Tätigkeit“ vorzudringen. So finden wir wieder denselben Mann der Tat wie vorher, und allein seine Doppelnatur ist es, die ihn daran hindert, den kühnen Entschluß, durch den irdischen Tod zur höchsten Aktivität zu kommen, in die Tat umzusetzen. Glockenklang und Chorgesang, die am Ostermorgen aus der nahen Kirche zu ihm herübertönen, sagen ihm zwar religiös nicht viel, denn ihm fehlt der Glaube an die Botschaft, die er hört, aber er wird durch das Osterfest an die schönste irdische Zeit der Jugend erinnert, und das damit verbundene Gefühl hält ihn vom Selbstmord zurück. Die Erde, von der er, wie Mephistopheles weiß, jede höchste Lust fordert, hat ihn wieder. Auf ihr muß er seinem dunkeln Drang nach Tätigkeit weiter folgen.

Von dem übrigen, was im Drama geschieht, bevor der Teufel in die Handlung eingreift, sei für unsern Zusammenhang nur noch die Logos-Übersetzung hervorgehoben. Fausts Stimmung wechselt dauernd, wie es bei einer Doppelnatur nicht anders sein kann. Gerade in solchen „Widersprüchen“ liegt die „Einheit“ des faustischen Charakters, „so lang er auf der Erde lebt“. Bisweilen tritt der heftige Tatendrang auch zurück. „Entschlafen sind nun wilde Triebe mit jedem ungestümen Tun“, sagt er selbst, und in solcher Verfassung macht er sich an die Übersetzung des Johannesevangeliums. Das ist eine Äußerung der kontemplativen Seite seines Wesens. Am Anfang war der Logos, heißt es bekanntlich im Text des neuen Testaments. So wie Luther es verdeutscht hat, „am Anfang war das Wort“, kann Faust es nicht stehen lassen. Der Logos erscheint ihm zuerst als der „Sinn“, also als Gedanke, und wäre er nur kontemplativer Mensch, nur Philosoph in der Art jener am Griechentum orientierten Intellektualisten, die wie Aristoteles ihr erkennendes Verhalten in das Weltall selbst hinein verlegen, um damit die theoretische Vernunft zum Prinzip des Universums zu machen, dann müßte es für Faust ebenfalls dabei bleiben, daß der „Sinn“ Anfang und Grund von allem ist. Aber

sogar innerhalb der gelehrten Arbeit bricht bei dem Tatmenschen Faust die Aktivität durch. Deshalb hört er mit dem Übersetzen auf und macht sich an eine freie Interpretation. „Es sollte stehn: Im Anfang war die Kraft!“ Daß das keine Übersetzung ist, weiß er. Doch daran nimmt er keinen Anstoß, ja selbst das genügt ihm noch nicht, sondern schließlich kommt auch hier sein innerstes Wesen ganz zum Ausdruck, so daß er getrost schreibt: „Im Anfang war die Tat“.

Wir verstehen: der Mann der Tat muß zu einer Philosophie der Tat kommen. Sein Charakter, den er als Forscher hat, liegt damit klar vor uns. Schon jetzt sehen wir: Faust denkt, wenn er überhaupt theoretisch denkt, etwa wie Fichte, der Kants Lehre vom Primat der praktischen Vernunft auf die Spitze trieb und nicht die „Tatsache“, sondern die „Tathandlung“ zum Prinzip seiner Weltanschauung machte. Das werden wir ebenfalls als spezifisch faustisch bezeichnen dürfen und uns daran orientieren, wenn wir fragen, ob der Schluß der Dichtung faustisch ist.

XI.
Fausts irdische Tätigkeit.

Doch zunächst verfolgen wir die Handlung auf der Erde, in der Faust seine Tätigkeit entfaltet. Wir verstehen, daß der Teufel eingreift in dem Augenblick, als Faust die Tat an den „Anfang“ setzt. Die Tätigkeit in Faust ist ja das, was er zu brechen hofft, um den Knecht Gottes zu sich hinabzuziehen. Aber mit dem momentan ruhig betrachtenden und dabei positiv gerichteten Faust kann er nichts anfangen. Er stellt daher zunächst theoretisch seine materialistisch-nihilistische Metaphysik der Verneinung dem Glauben Fausts an die „ewig rege, die heilsam schaffende Gewalt“ gegenüber. Doch er weiß sich bald weiter zu helfen. Er kennt Faust als den Mann mit den zwei Seelen, und er sucht die wilden Triebe, die vorübergehend entschlafen waren, zu wecken. Sobald er durch seine Geister an Faust die Fülle des sinnlichen Lebens heranführt, werden die unbefriedigten Wünsche gleich lebendig. Die Stimmung der ersten Szene stellt sich wieder ein. Ja, Faust verflucht jetzt das ganze irdische Leben, so daß er dabei auf die Behauptung des Teufels hinauskommt, nach der alles, was besteht, nur wert sei, daß es zugrunde gehe. Da merkt Mephistopheles, daß seine Stunde gekommen ist, und er bietet Faust seine Dienste an. Fausts tätiges Leben beginnt. Auf welcher Grundlage?

Man muß genau beachten, in welcher Form es zu einem Vertrag zwischen dem Titanen der Tat und dem Teufel kommt und allein kommen kann. Goethe mußte hier, um seinen Faust zu geben, die Tradition völlig verlassen. Zwar schlägt Mephistopheles zunächst die Form vor, die Goethe der Faustsage entnehmen konnte. Er stellt sich für das irdische Leben als Diener zur Verfügung mit der Bedingung, daß Fausts Seele nach dem Tode im Jenseits ihm dienen solle. Doch der Übermensch mit seinem rastlosen Tatendrang kann auf einen solchen Vertrag nicht eingehen. Das Leben im Jenseits kümmert ihn nicht, und die Freuden des Diesseits haben für ihn keinen Wert. Er lehnt also ab. Trotzdem läßt Mephistopheles sich nicht zurückweisen. Es komme, meint er, die Zeit, „wo wir was Guts in Ruhe schmausen mögen", und dafür wolle er sorgen. In Ruhe — das ist der entscheidende Punkt, in einem Zustand, der im Gegensatz zur Tätigkeit steht, und das erregt notwendig Fausts heftigen Widerspruch:

> Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
> So sei es gleich um mich getan!

Ja, Faust erklärt in Übereinstimmung mit seinem Fluch es zugleich für ausgeschlossen, daß er jemals bei irgend etwas beharren und damit das Leben, so wie es im Augenblick sich gestaltet hat, bejahen könne. Damit geht er erheblich über die Ablehnung des Faulbettes hinaus. Es gibt für ihn kein dauerndes Glück, sondern nur tätiges Vorwärtsschreiten:

> Werd' ich zum Augenblicke sagen:
> Verweile doch! Du bist so schön!
> Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
> Dann will ich gern zugrunde gehn!

Darauf, daß er stets so denken und dementsprechend handeln, also stets weiter streben werde über den notwendig unbefriedigenden Augenblick hinaus, darauf schließt Faust mit dem Teufel eine Wette. Sie entspricht genau seinem großen Fluch.

Erst aus ihr ergibt sich dann ein Vertrag, der bestimmt, daß, wenn Faust jemals dem Augenblick ein Verweile wünschen, also dem Leben einen Sinn abgewinnen werde, welcher dauert, der Teufel mit seiner Seele machen könne, was ihm beliebt. Mephistopheles hat auch an einem solchen Vertrag ein Interesse, denn falls es ihm gelingen sollte, Faust zum „Verweile" zu bringen, zur Lust am Staub, glaubt er, damit auch Gott gegenüber Recht zu behalten, so daß der Gewinn der Wette mit Faust zugleich seinen

Triumph vor dem Herrn der Welt bedeutet. Damit aber sind wir wieder beim Kernpunkt des Dramas, bei der Alternative von Tätigkeit und Ruhe angelangt, und wir müssen nur darauf noch achten, wie Goethe die Tradition der Sage umgestaltet hat, um aus ihr die Tragödie des in seinem Sinne faustisch handelnden oder rastlos tätigen Menschen zu machen.

Der Faust der Renaissancezeit verschrieb dem Teufel für irdischen Genuß seine unsterbliche Seele. Damit war er von vornherein zur Hölle verdammt, denn dafür, daß er sich mit Hilfe des Bösen sinnliche Freuden verschaffte, erwarteten ihn im Jenseits notwendig ewige Strafen. Auch in der Sage spiegelt sich eine Weltanschauung, wie nicht näher ausgeführt zu werden braucht, denn schon jetzt ist klar, weshalb sie der Weltanschauung Goethes nicht entspricht. In der Figur der Sage zog den Dichter das Titanische, Übermenschliche, das Ringen nach universaler Erkenntnis und der Drang zum Leben des Universums an, der über alle Schranken der menschlichen Individualität hinausstrebt. Das Verkaufen der Seele für irdischen Genuß dagegen konnte er nicht brauchen. Das ist nicht faustisch in Goethes Sinn. Nicht allein nach dem Prolog im Himmel, sondern überall ist Faust für Goethe der tätige Mensch, der zwar an den Freuden der Erde hängt, aber durch sie nie befriedigt wird. Daher darf sich auch Fausts Vertrag mit dem Teufel nicht um Genuß drehen, sondern nur um den Gegensatz von Tätigkeit und Ruhe, in der die Tätigkeit erschlafft. Faust ist dementsprechend bei Goethe nicht von vornherein verloren, obwohl er sich mit dem Teufel einläßt. Darauf vielmehr kommt es an, ob er im Verkehr mit ihm sich zur Ruhe verleiten und so von seinem Urquell, wie Gott sagt, d. h. von seinem rastlosen Streben, auf das Gott vertraut, abziehen lassen wird.

Wie äußert sich nun Fausts Tätigkeit weiter? In der Stimmung, in der er sich nach dem großen Fluch befindet, kann er lediglich in einer ziel- und zwecklosen Bewegung um der Bewegung willen sein Bestreben noch betätigen wollen. Daher sollen Schmerz und Genuß, Gelingen und Verdruß miteinander wechseln. Auch jetzt weiß er und spricht es aus, daß „rastlos sich der Mann betätigen“ muß. Aber da sich seiner Erkenntnis die Natur verschließt und auch der Tatengeist ihn verschmäht, bleibt ihm nur noch das eine übrig:

> Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
> Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen.

Diese Erweiterung des Ich hat jedoch keinen außerhalb der Bewegung liegenden Zweck, bei dem zu verweilen lohnte. Faust will dabei nichts anderes als wie die Menschheit selbst am Ende zerscheitern.

Das Problem der Tragödie, das beim Beginn der Weltfahrt gestellt ist, gestaltet sich dementsprechend so, daß alles darauf ankommt, ob Faust über das ziellose Tun um des Tuns willen wirklich niemals hinauskommen, d. h. in Wahrheit bei nichts beharren und unbefriedigt weiterstreben wird, oder ob er nicht schließlich doch etwas findet, das dauernden Wert für ihn besitzt, und das ihn daher veranlaßt, dem Augenblick ein „Verweile" zuzurufen, weil dieser Augenblick ihn befriedigt. Soll jedoch Faust sich trotzdem auch dann treu bleiben, so darf das Glück, das er findet, wieder nur in einer Tätigkeit bestehen, d. h. in einer Arbeit, die nicht sinnlos ist, sondern ihren Wert in sich trägt, und die daher auch den aktiven Menschen befriedigen muß, der sie ausübt. Zu welcher Art von irdischer Tätigkeit kommt Faust schließlich? Darin wird sich vor allem die Weltanschauung der Dichtung spiegeln, und unter diesem Gesichtspunkt haben wir zunächst das irdische Leben zu verstehen, bevor wir danach fragen, wie die Schlußszene zum Ganzen paßt.

Ehe das Ende der Tragödie die Entscheidung bringt, führt sie uns durch mehrere Handlungen hindurch, die sich alle darum drehen, ob Fausts Tätigkeit erschlafft oder nicht. Mephistopheles versucht zuerst, das fortzusetzen, was er bereits begonnen hatte, als er durch seine Geister dem kontemplativ und positiv gerichteten Faust die Fülle des sinnlichen Lebens vor Augen führte. Er schleppt Faust in die Hexenküche und läßt ihn hier das schöne Bild einer Frau sehen. Wieweit sich darin Fausts eigene Wünsche spiegeln, ist für unsern Zusammenhang unwesentlich. Jedenfalls: um Frauenliebe dreht sich von jetzt ab Fausts Leben. Das braucht nur kurz angedeutet zu werden, denn Mißverständnisse sind in dieser Hinsicht nicht möglich.

Faust verliebt sich in Gretchen und findet Gegenliebe. Da er an eine dauernde Verbindung mit ihr als „Übermensch" nicht denken kann, bringt seine gute Natur ihn dazu, sich vorübergehend in die Kontemplation von „Wald und Höhle" zu retten, wo sich ihm, ähnlich wie beim Makrokosmoszeichen, ein Blick in

die Harmonie der Natur eröffnet. Nebenbei sei bemerkt: nichts zwingt uns dazu, in dem „erhabnen Geist“, den er mit den Worten anredet: „Du gabst mir alles“, nur den Erdgeist zu sehen, wie das allgemein angenommen wird. Dieser hat ihm ja nichts „gegeben“, sondern ihn zurückgestoßen. Es bleibt besonders unverständlich, weshalb Faust ihm dafür dankt, daß er ihm die „Betrachtung“ der Natur erschlossen habe. Das wäre doch Sache des Makrokosmos gewesen. Aber das berührt die faustische „Idee“ nicht weiter. Die Erdgeistfrage ist überhaupt nicht so wichtig, wie man nach der Faust-Literatur denken sollte.

Darauf kommt es vielmehr an, daß es Mephistopheles gelingt, Faust zu Gretchen zurückzuführen. Faust richtet nun die Geliebte zugrunde, indem er selbst dabei von Stufe zu Stufe tiefer sinkt, so daß der Teufel hoffen darf, sein Opfer werde, nachdem der erste Liebesrausch verflogen ist, im Taumel der Sinne „beharren“ und so seine Wette verlieren. Die Entscheidung darüber erfolgt im Treiben der Walpurgisnacht. Faust bleibt „der Unmensch ohne Zweck und Ruh“. In seiner Maßlosigkeit ist er zwar schwer schuldig geworden, aber mitten im Tanz der Hexen kommt ihm die Unwürdigkeit seiner Situation zum Bewußtsein, und zwar ist es die Erinnerung an Gretchen, welche die Pläne des Mephistopheles scheitern läßt, so daß wir schon hier sagen dürfen: die Frau zieht ihn hinan. Doch vermag Faust jetzt nur noch zuzusehen, wie das Unheil, das er angerichtet hat, seinen Weg geht. Im übrigen ist klar: trotz seiner schweren Verschuldung hat Faust seine Wette nicht verloren, denn sein rastloses Streben dauert unvermindert fort, sein Tätigkeitsdrang ist nicht erschlafft.

Das zeigt der Anfang des zweiten Teils. Nach einer symbolischen Szene, in der Faust sich nach den Erschütterungen seiner Liebestragödie von neuem zum Leben hinfindet, ein Vorgang, der in der Wirklichkeit selbstverständlich längere Zeit in Anspruch nehmen würde, lauten seine ersten Worte: „Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig“. Dem entspricht: die Erde, auf der er wieder mit festen Füßen steht, regt und rührt in ihm „ein kräftiges Beschließen, zum höchsten Dasein immerfort zu streben“. Damit zeigt sich Faust trotz der schweren Schicksals, das er durchgemacht hat, im Grundzug seines Wesens ungebrochen.

Zugleich jedoch hat der Inhalt seiner Wünsche sich gewandelt: wir sehen ihn auf einer „höheren und reineren“ Stufe der Tätig-

keit. Die Erlebnisse der ersten Versuchung mußten unauslöschliche Spuren in ihm hinterlassen, und gerade durch seine schwere Schuld ist er innerlich gewachsen. Vom unmittelbaren Leben in seiner elementaren sinnlichen Gewalt droht ihm keine Gefahr mehr. Er will der Sonne nicht ins Auge sehen, sondern, indem er sie im Rücken läßt, sich an dem Spiel erfreuen, in welchem die Dinge die Sonnenstrahlen zurückwerfen. „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben", sagt er, und das bedeutet: ihn freut jetzt die Schönheit der Welt. Sein Streben ist ästhetisch geläutert, die Kunst zieht ihn mächtig an, wie früher der Strudel der Leidenschaften. Daraus ergibt sich auch die weitere Entwicklung der Handlung. Fausts Streben richtet sich notwendigerweise auf die höchste Verkörperung der Schönheit im klassischen Altertum, sobald diese in der Gestalt Helenas in seinen Gesichtskreis tritt.

Doch wieder kann der Titan, der er geblieben ist, mit dem bloßen Schauspiel des Schönen sich nicht zufrieden geben. Daher genügt ihm das Bild der griechischen Helena, das er von den Müttern geholt hat, in keiner Weise. Die „einzigste Gestalt" will er „ins Leben ziehen", um sich mit ihr als mit einer Wirklichkeit zu verbinden. Dazu soll ihm Mephistopheles helfen, der nur widerwillig gehorcht, und dessen Einfluß auf Faust immer geringer wird. Die Versuchung, untätig zu werden, in die Faust von neuem gerät, entspringt jetzt seiner eigenen Initiative. Für Mephistopheles bleibt nichts anderes übrig, als daß er sich der Situation, soweit sein Wesen es ihm gestattet, anpaßt, und dadurch allein kann er seine Rolle als „Teufel" weiter spielen, daß er im Gegensatz zu der in Helena verkörperten Schönheit die häßlichste Gestalt annimmt, die sich in Griechenland findet. So wird der ästhetische Wertgegensatz für die weitere Handlung maßgebend.

Die Frage besteht nun darin, ob für Faust aus der Verbindung mit Helena ein Glück von der Art entspringt, daß er darin zur Ruhe kommt und ihm Dauer wünscht, oder ob er auch die für den ästhetisch geläuterten Menschen sehr gefährliche Versuchung, beim Schönen zu beharren, ihm ein „Verweile" zuzurufen, überwindet. Die Entscheidung hat der Dichter in eigenartiger, nicht sofort verständlicher Weise gewissermaßen indirekt, auf einem Umweg gegeben. Wir verstehen den Sinn am besten, wenn wir von der Frage ausgehen: was erwächst aus der Vermählung von Faust und Helena? Ist das Ergebnis ihrer Vereinigung so, daß es Faust ein Beharren gestattet?

Helena schenkt Faust einen Sohn, Euphorion, und von ihm hängt es ab, ob Faust in seiner Verbindung mit der Schönheit zur Ruhe kommen und dadurch aufhören kann, „Faust“ zu sein. Wie sehr diese Wendung die Tiefe des Problems trifft, liegt auf der Hand. Euphorion ist das echte Kind seiner beiden Eltern. Schönheit hat er von der Mutter geerbt. Aber zugleich besitzt er vom Vater her das übermenschliche, titanische, rastlos vorwärtsdrängende Faustische, das über alles gegenwärtig Vollendete sich hinwegsetzt. Die in sich ruhende, klassische Schönheit der Griechin ist also nicht auf den Sohn übergegangen, und bei der Abstammung von diesem Vater kann er sie nicht haben. In Euphorion lebt Faust selber in alter, rastlos strebender Weise weiter, und dadurch entscheidet sich nicht nur des Sohnes, sondern zugleich auch des Vaters Geschick.

Wir verstehen den Sinn dieses Symbols und begreifen zugleich seine Eigenart als dichterisch notwendig. Faust konnte dramatisch nicht dargestellt werden, wie er in ein und derselben Situation sich einerseits mit der antiken Schönheit in Ruhe verbindet und dennoch andrerseits der immer weiter strebende moderne Übermensch der Tat bleibt. Daher sind die beiden Seiten von Fausts Doppelnatur an dieser Stelle auf zwei verschiedene Personen verteilt. Der ästhetisch kontemplative Faust zeigt sich mit Helena als maßvoll, ja wehrt wie sie dem Ungestüm Euphorions. Aber seine alte Maßlosigkeit lebt trotzdem gleichzeitig im Sohne ungebändigt fort, und läßt ihn bei der klassischen Schönheit ebensowenig beharren oder verweilen wie früher im Sinnengenuß des unmittelbaren Lebensdranges. Euphorion ängstigt seine Eltern von dem Augenblick an, wo er geboren ist. Gibt erst das Kind, wie Hegel sagt, der Ehe die Gegenständlichkeit und damit den echten Wert, so fehlt es der Ehe von Faust und Helena notwendig am wahren Bestande, und die Schuld trägt Fausts innerstes, ungebrochenes Wesen. Zugleich ist das eine „Schuld“, die aus seiner Größe, nämlich aus seinem nie erschlaffenden Tätigkeitsdrang stammt. Der bewahrt ihn davor, in der Verbindung mit Helena sich selbst und seine Wette zu verlieren. Zu seinem tiefsten Schmerz behält Faust diemal recht: es gibt für ihn kein Beharren, auch im edelsten Genuß nicht. Er muß, echt faustisch, rastlos weiter streben „zu neuen Sphären reiner Tätigkeit“.

Doch Helena verschwindet ebensowenig wie Gretchen spurlos aus Fausts Leben. Es bleibt ihm ihr Gewand, und das trägt ihn

„über alles Gemeine rasch am Äther hin.“ Wir verstehen: von neuem geläutert kann Faust zu seinen neuen Taten schreiten. Wie im unmittelbaren Anschluß an die Wirkung Helenas auch die Erinnerung an Gretchen auf Faust wirkt, haben wir bereits gesehen. Der Erfolg der Läuterung zeigt sich bald in der neuen Tätigkeit, der Faust sich jetzt zuwendet, und die für ihn zur dritten und letzten Versuchung wird, zu erschlaffen. Darin, wie er auch sie besteht, gipfelt sein irdisches Leben.

Von Faust, der so leidenschaftlich den Genuß gesucht, obwohl er früh seine Sinnlosigkeit durchschaute, hören wir jetzt die Worte: „Genießen macht gemein.“ Zugleich ist das der Anfang zu einer neuen Lebensführung. Faust verachtet den Genuß nur deshalb, weil er mit der Menge nichts mehr gemein haben, weil er „der Allerhöchste“ sein will. Das spricht er klar aus, und damit beginnt nach der Helenatragödie die Tragödie des Herrschers. Sie ist nun als neue Versuchung und zugleich als neue Läuterung zu verstehen. Zunächst wird dabei wesentlich: Fausts innerste Natur bricht hier von vornherein insofern am reinsten durch, als sie sich zielbewußter denn je ausdrücklich auf Tätigkeit richtet:

Dieser Erdenkreis
Gewährt noch Raum zu großen Taten,
Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiß.

Mephistopheles, der wie gewöhnlich Fausts Motive nicht versteht, sieht darin nur den Einfluß der „Heroine“ Helena und meint daher, daß Faust jetzt Ruhm verdienen wolle. Scharf weist der Herrscher diese Ansicht zurück und sagt genau, was er im Auge hat:

Herrschaft gewinn ich, Eigentum!
Die Tat ist alles, nichts der Ruhm.

Dieselbe Gesinnung, die den Gelehrten in seiner Studierstube in eine zwiespältige Lage brachte und anfangs zum Erdgeist trieb, ist gegenüber der neuen Situation des zukünftigen Herrschers in jeder Hinsicht am Platz. Trotzdem bleibt Faust noch immer in seinem Übermenschentum befangen. Die alte Maßlosigkeit lebt fort, und er lädt daher von neuem schwere Schuld auf sich. Er kann nicht gerecht sein, die höchste Tugend gerade des Herrschers dort nicht ausüben, wo die Interessen seiner Mitmenschen sich seinen zügellosen Wünschen entgegenstellen. Er weiß das genau und leidet darunter: „daß man zu tiefer, grimmiger Pein, ermüden muß, gerecht zu sein.“ Der Herrscher vermag sich selbst nicht zu beherrschen. Er beugt das Recht unter die Gewalt und vernichtet

damit die Existenz friedlich lebender Menschen, nicht aus gemeinem Eigennutz, sondern getrieben von seinem Drang nach Taten, der jedes Maß überschreitet.

Die Folgen stellen sich bald ein. Aus dem Unrecht, das Faust begangen hat, wächst die Sorge hervor, und sie naht ihm nun als neue Gefahr in dem Punkt, auf den alles ankommt. Sie droht, seine Entschlußfähigkeit zu lähmen und dadurch das faustische Streben im Kern zu hemmen. Schon am Anfang hat Faust die Macht der Sorge gekannt und sich innerlich gegen sie gewehrt. Jetzt am Ende seines Lebens wird sie ihm zur letzten Versuchung, und zwar zur gefährlichsten, die dem alt gewordenen Manne nahen kann[1]).

Doch auch sie überwältigt das Streben Fausts nicht. Trotz des Verfallens seiner äußeren Kräfte bleibt er der Sorge gegenüber siegreich. Ja, noch mehr tritt ein: seine rastlose Tätigkeit läutert sich jetzt, so weit das auf Erden überhaupt möglich ist, zur höchsten Reinheit mit Rücksicht auf ihre Motive. Faust überwindet auch die Eigensucht des herrischen Übermenschentums, die von vornherein sein schwerster Fehler war. Er sieht ein, daß sein Leben wegen der Mittel, die er bisher gebrauchte, um seine übermenschlichen Wünsche zu erfüllen, einen Irrweg gegangen ist. Schon vor dem Vertrag mit dem Teufel, also aus eigenem faustischen Streben heraus, hatte er sich der Magie ergeben. Dies Übermenschentum wird ihm jetzt leid. Er wünscht daher die Magie, die dem Titanen hatte Genüge tun sollen, von seinem Wege zu entfernen:

> Stünd ich, Natur, vor dir ein Mann allein,
> Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein.

Nachdem Faust zu dieser Einsicht gekommen ist, muß sein irdisches Schicksal sich entscheiden. Seine Tätigkeit ist ungebrochen geblieben, nie erschlafft, aber sie hat jetzt ein völlig neues Ziel gefunden: sie richtet sich auf Kulturarbeit im Dienste der Menschheit. Nach wie vor will Faust also rastlos strebend vorwärts schreiten, doch nicht mehr um der bloßen Bewegung willen, wie

---

[1]) Etwas ausführlicher habe ich in meiner Abhandlung über die „Wetten" die Stellung der Sorge im Zusammenhang der Handlung dargestellt (a. a. O. S. 152 f.). Ich freue mich, daß Konrad Burdach, dem ich besonders für das Verständnis des 'West-östlichen Divans' zu Dank verpflichtet bin, in seinen tiefdringenden und gedankenreichen Ausführungen über 'Faust und die Sorge' zu einer Auffassung gekommen ist, die sich in einer mir sehr interessanten Weise mit meiner Ansicht berührt. Vgl. 'Deutsche Vierteljahrsschrift' I, S. 1 ff.



beim Vertrag, sondern damit andere Menschen dadurch ebenfalls frei und tätig werden. Der Mann der Tat fügt sich als tätiges Glied dem tätigen Ganzen ein:

> Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
> Nicht sicher zwar, doch tätig frei zu wohnen.

In diesem klar erkannten Sinn seiner Tätigkeit weiß Faust seine Person als notwendigen Bestandteil in dem immer weiter wachsenden überpersönlichen Menschentum und ist damit seiner Fortwirkung über die Schranken der Individualität hinaus, die er immer suchte, in einer ganz anderen Weise sicher geworden als bisher.

Doch das bedeutet nicht allein die höchste Läuterung der immer reiner werdenden irdischen Tätigkeit, sondern es wird zugleich für Fausts irdisches Schicksal verhängnisvoll. Das Bewußtsein, als tätiges Glied im tätigen Ganzen zu wirken, gibt ihm jetzt notwendig die Befriedigung, die er früher für so unmöglich gehalten hatte, daß er daraufhin die Wette mit dem Teufel machte, er werde nie zum Augenblick „Verweile“ sagen, und den Vertrag schloß, wenn er es trotzdem tue, solle es mit ihm zu Ende sein. Nun kommt ihm zum Bewußtsein:

> Es kann die Spur von meinen Erdetagen
> Nicht in Äonen untergehn!

Infolgedessen schließt die höchste Läuterung des Tätigkeitstriebes zugleich die Tragik von Fausts rastlosem Streben ein. Bei der Wette mit dem Teufel hatte er ja nicht nur den Genuß des Faulbettes, sondern jede Befriedigung überhaupt verschworen. Jetzt dagegen erklärt er sich für befriedigt im Anblick des neuen Ziels, für das er arbeiten will, und damit wird Mephisto seines Dienstes frei. Faust muß, nachdem er in der freien Tätigkeit für andere freie Menschen ein Glück gefunden hat, das ihm früher unerreichbar schien, sterben. So war es in dem Vertrag mit dem Teufel ausgemacht. Er hatte jedes Glück verschworen.

Hat man das verstanden, so ist jedoch zugleich noch etwas anderes klar. Der Verlust der Wette mit Mephistopheles, den man nicht bestreiten sollte, bedeutet nur, daß Faust sein irdisches Leben verwirkt. Dem Teufel gegenüber behält der „Übermensch“ in Faust nicht Recht, sondern verliert seine Wette. Doch sein ewiges Seelenheil bleibt davon unberührt. Mephistopheles kommt nicht in die Lage, auch Gott gegenüber zu triumphieren. Im Gegenteil, der Versuch, Faust zu sich hinabzuziehen, seine Tätigkeit erschlaffen zu lassen, ist in jeder Hinsicht mißlungen. Hat

doch Faust gerade dadurch am sichersten das von Gott in ihn gesetzte Vertrauen gerechtfertigt, daß er die in übermenschlicher Vermessenheit geschlossene Wette mit dem Teufel in dieser Weise verlor. Auch in der letzten Versuchung durch die Sorge ist seine Tätigkeit nicht allein nicht erschlafft, sondern wie schon bisher immer nur höher und reiner geworden. Sie hat sich schließlich so gesteigert, daß er in der Tätigkeit selber volle Befriedigung findet. Deshalb gehört Faust trotz seiner schweren Verfehlungen in den Himmel, ja sogar der Teufel müßte, wenn er aufrichtig wäre, beschämt bekennen, daß, obwohl Faust seine Wette mit ihm verloren hat, wieder einmal, wie Gott es im voraus wußte, ein guter Mensch in seinem dunklen Drange sich des rechten Weges wohl bewußt gewesen sei. Diesen Aufklärungs-Schluß hat Goethe nicht gewollt. Das war ihm nicht genug. Bestehen bleibt trotzdem: der Drang Fausts bedeutet durch das ganze Drama hindurch nichts anderes als den Tätigkeitsdrang des Menschen, der aus dem Dunkel zum Licht führt. In ihm haben wir am Anfang wie am Ende das eigentlich „faustische“ Moment.

Auf weitere Einzelheiten brauchen wir nicht einzugehen. Schon jetzt werden über den einheitlichen Sinn von Fausts irdischem Leben auch mit Rücksicht auf seine Totalität Zweifel nicht mehr bestehen. Fast an allen entscheidenden Stellen der Dichtung finden sich sogar die Ausdrücke Tun und Streben. Das Wort Goethes von der „immer höheren und reineren Tätigkeit bis ans Ende“, unter dem wir zunächst die Schlußszene betrachteten, paßt ebensogut auf den ganzen Verlauf des Dramas. Es stellt seinen „ideellen“ Gehalt soweit klar, wie eine kurze Formel das überhaupt vermag. Unter diesem Gesichtspunkt schließt alles sich ungezwungen zusammen. Wir erkennen eine klare Grundtendenz, die Fausts reiches und mannigfaltiges Leben durchzieht, und dürfen von einer faustischen „Idee“ der Dichtung sprechen, ohne das Wort Goethes von der „magern Schnur“ fürchten zu müssen: Faust ist die Tragödie und zugleich das hohe Lied des rastlos tätigen Menschen, der immer strebend sich bemüht, und der deswegen trotz schwerer Verfehlungen ein „guter Mensch“ bleibt.

XII.
Die faustische Unsterblichkeit.

Mit diesem Ergebnis kehren wir noch einmal zu unserm Hauptproblem zurück. Wir sehen jetzt klar, wie sich der Schluß zum Ganzen der Tragödie des tätigen Menschen verhält, und können

sagen: das Emporstreben der unsterblichen Seele zur Gottheit ist das einzige Ende, welches das Drama haben durfte, wenn Fausts Leben nach dem Tode überhaupt dargestellt werden sollte. Der Mann der Tat kann nie aufhören, tätig zu sein, auch dann nicht, wenn sein Wesen die irdische Form seines Strebens zerbrochen hat. Ebenso steht fest: es darf nur eine noch höhere und noch reinere Tätigkeit als vorher sein, der Faust sich mit seiner unsterblichen Seele widmet, denn sonst wäre sein überirdisches Dasein nicht als Steigerung seines irdischen Lebens, nicht als „Entfaltung" zur Seligkeit zu verstehen. Kurz, der Schluß des Faust war mit innerer Notwendigkeit aus dem Ganzen der Dichtung heraus so zu gestalten, daß auch im verklärten Jenseits das Prinzip der Tätigkeit als höchster Sinn des Daseins dichterischen Ausdruck fand. Zeitliches und Ewiges mußten einander entsprechen, falls beide faustisch sein sollten.

Diese Bedingung sehen wir trotz der übernommenen traditionellen Faktoren durchweg erfüllt, und zwar sowohl am Schauplatz wie an den Personen, die darauf handeln. Das haben wir bereits gezeigt und brauchen es nur kurz zu wiederholen. Der Himmel, in den Faust kommt, weicht von dem, was man sonst unter einem Himmel versteht, notwendig ab. Nachdem wir den Gang der irdischen Handlung in seinen Hauptmomenten uns vergegenwärtigt haben, wird noch mehr als früher einleuchten: ginge Faust nach dem Tode in einen Ort der Ruhe ein, wo sein Streben im seligen Frieden eines beschaulichen Daseins erlischt, dann wäre der Faustdichtung die faustische Spitze abgebrochen. Davon aber ist, obwohl „die Liebe von oben" entscheidet, keine Rede. Dasselbe gilt von der überirdischen Handlung im einzelnen. Nur die Namen und unwesentliche Wendungen, besonders in den Gebeten, erinnern an die kirchliche Tradition. Die Handlung ist ganz goethisch und ganz faustisch.

Wir sagten von vornherein, daß, wenn der Schluß auch mystisch ist, er sich von der klassischen, konsequenten Mystik weit entfernt. Das hat sich jetzt ebenfalls in jeder Hinsicht bestätigt. Hier ist keine Rede von asozialer „Abgeschiedenheit", sondern nur von liebevoller Gemeinschaft der Seelen. Die Persönlichkeiten verschwinden nicht im göttlichen All; im Gegenteil: sie bleiben gerade als Personen voll gewahrt. Vor allem aber hat der Dichter ernst gemacht mit den Worten: Am Anfang war die Tat, und die Tat ist alles. Die Aktivität wird von ihm nicht nur

an den Anfang, sondern auch an das Ende gesetzt, und sie ist damit zum „Anfang“ in dem Sinne geworden, daß sie zugleich das Prinzip des Ganzen bildet. Um das zur Geltung zu bringen, war es notwendig, die Seele des Helden auch auf dem Weg zum Himmel so darzustellen, daß sie, ebenso wie auf Erden, dort immer höheren und reineren Sphären der Tätigkeit zustrebt. Als tätige Persönlichkeit allein konnte ein Mann wie Faust über die irdische Existenz hinaus ins Ewige fortdauern.

Gewiß besteht zwischen den beiden Formen seines Daseins, der irdischen und der verklärten, ein wesentlicher Unterschied. Auf dem Weg zum Himmel, im Reich der Liebe strebt Faust irrtumlos und schuldfrei empor, und ein solches Streben gibt es auf der Erde nicht. Da irrt der Mensch, solang er strebt. Insofern ist Fausts Streben zum Himmel nicht mehr „menschlich“. Aber dieser Umstand ändert an dem, worauf es für uns ankommt, nicht das geringste. Die Liebe, die von oben Faust Hilfe bringt, und die wir mit dem Dichter auch die hinzukommende Gnade nennen können, hebt die spontane Tätigkeit Fausts nicht auf, und das ist der entscheidende Punkt. Die Liebe von oben ist nicht allein selbst tätig, indem sie „alles bildet, alles hegt“, sondern sie hilft, soweit es sich um Seelen handelt, nur tätigen Persönlichkeiten, die strebend sich bemühen. Die Gnade, die Faust zuteil wird, besteht dementsprechend vor allem darin, daß er eintreten darf in eine Gemeinschaft anderer tätiger Seelen, in welcher er seine eigene Tätigkeit weiter zu entfalten vermag. Das haben wir an seinem Verkehr mit den seligen Knaben und an seiner Vereinigung mit Gretchen ausführlich gezeigt. So dürfen wir zusammenfassend sagen: was der Dichter in der Schlußszene darstellt, ist nicht nur echt goethisch im Sinne der Weltanschauung, die Goethe in den letzten Jahrzehnten seines Lebens wiederholt bekannt hat, sondern es führt uns mit jener Art von Unsterblichkeit, an die Goethe selbst glaubte, zugleich eine echt faustische Unsterblichkeit dramatisch vor. Daß diese Unsterblichkeit „katholisch“ sei, dürfte schwerer zu zeigen sein.

Hiermit könnten wir schließen, denn die Frage, von der wir ausgegangen sind, ist jetzt beantwortet. Aber damit die eigenartige Bedeutung des Faust-Schlusses noch mehr hervortritt, wollen wir eine andere Gedankenreihe wenigstens andeuten. Die faustische Unsterblichkeit, wie Goethe sie auf dem Weg zum Himmel dichterisch gestaltet, läßt sich gerade mit Rücksicht auf das, was wir die „Idee“

der Faustdichtung genannt haben, in einen größeren Gedankenzusammenhang einordnen. Die Überzeugung nämlich, die darin zum Ausdruck kommt, ist nicht allein Goethe eigentümlich, sondern steht in engster Verbindung mit einer der Grundtendenzen des spezifisch modernen, besonders des deutschen Geisteslebens überhaupt zu Goethes Zeit. Das tritt hervor, sobald wir sie als „Lehre“ abstrakt fassen, oder ihren Weltanschauungskern philosophisch ausdrücklich zum Bewußtsein bringen. Mehr als ein flüchtiger Blick auf dies Problem ist hier freilich nicht möglich, aber schon er wird genügen, das erkennen zu lassen, worauf es ankommt. Wir holen dabei zuerst etwas weiter aus, um dann vom Faust im allgemeinen und endlich wieder von seinem Schluß, der faustischen Unsterblichkeit im besonderen zu reden.

In den Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums nannte Schelling Goethes Faust das eigentümlichste Gedicht der Deutschen, und in seiner Philosophie der Kunst meinte er, daß, wenn irgend ein Poem philosophisch heißen könne, dieses Prädikat Goethes ‘Faust’ allein zugelegt werden müsse. Der Philosoph der Romantik schrieb das zu einer Zeit, in der er von dem Werk nur einen verhältnismäßig kleinen Teil, das 1790 veröffentlichte „Fragment“ kannte. Er hat damit als einer der ersten die überragende Bedeutung unserer Weltdichtung gesehen. Werden wir uns auch heute seine Kennzeichnung zu eigen machen? Daß Faust das eigentümlichste Gedicht der Deutschen ist, bleibt gewiß richtig. Wenn er aber zugleich das Prädikat „philosophisch“ in besonders hohem Maße verdient, dann muß er doch auch zu der den Deutschen eigentümlichen Philosophie passen, und diese ist der Idealismus, wie er in den Werken Kants und seiner großen Nachfolger vorliegt. So drängt sich die Frage auf: wie verhält sich Goethes Faust und besonders die Darstellung der faustischen Unsterblichkeit zu jener Gedankenbewegung, die seit der „Kritik der reinen Vernunft“ sich bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts in einem nie vorher gesehenen Reichtum von philosophischen Systemen entfaltete?

Die Frage darf freilich, wenn eine Antwort auf sie möglich sein soll, nur in einem bestimmten Sinn gestellt werden. Goethe ist im Faust kein „Philosoph“ von der Art, wie Kant oder Fichte oder Hegel es gewesen sind. Niemals hat er daran gedacht, mit seinen Kunstwerken Philosophie zu „lehren“ oder philosophische Gedanken auch nur in der Weise darzustellen, wie sein großer Freund Schiller es in den ‘Künstlern’, in ‘Ideal und Leben’ tat.

Aber wir wiesen schon darauf hin, daß in der Faustdichtung trotzdem Goethes Weltanschauung ihren Ausdruck finden mußte, und nach ihrem Verhältnis zum deutschen Idealismus zu fragen, behält unter allen Umständen einen guten Sinn. Auch dies Problem ist hier selbstverständlich nicht so allgemein zu nehmen, daß wir über die Beziehungen von Goethes Weltanschauung zu der der deutschen Philosophen in ihrem ganzen Umfang Rechenschaft geben. Das würde sehr weit führen. In dieser Hinsicht steht nur das Eine von vorherein fest: es darf keine Rede davon sein, daß Goethes Überzeugungen sich mit denen des deutschen Idealismus in allen Punkten einfach decken. Mit einem gewissen Recht hat man in Kant und Goethe geradezu Antipoden gesehen. Doch erschöpft andererseits eine solche Formel das, was hier zu sagen ist, ebenfalls in keiner Weise, und zumal wenn wir an jene Seiten von Goethes Weltanschauung denken, welche die Faustdichtung spiegelt, dann läßt sich in ihr eine weitgehende Gemeinsamkeit mit einem für den kantischen Idealismus sehr charakteristischen Gedanken nicht verkennen. Um das zum Bewußtsein zu bringen, brauchen wir nur den Sinn der Faustdichtung wie den der deutschen Philosophie möglichst weit zu vereinfachen. Sogleich tritt eine Grundtendenz heraus, die beide trotz vieler Unterschiede gleichmäßig beherrscht.

Für die Philosophie knüpfen wir, um das klar zu machen, an ihren größten Vertreter an und fragen, wodurch Kant sich von allen europäischen Denkern vor ihm unterscheidet. Dann zeigt sich: in der Auffassung vom Gesamtsinn des menschlichen Wesens rückt Kant ein Moment so stark in den Vordergrund, wie kein Philosoph bisher: die Bedeutung des Wollens und Handelns. Man nennt das mit einem kurzen Schlagwort die Lehre vom „Primat der praktischen Vernunft“. Ihre erkenntnistheoretische Begründung steht hier nicht in Frage. Nur das sei hervorgehoben: nach Kant ist nicht einmal das wissenschaftliche Verhalten des Philosophen als ein passives Schauen anzusehen, sondern in der theoretischen Kontemplation selbst muß ein Moment der Tätigkeit stecken, welches mit den „Ideen“ als „Aufgaben“ zusammenhängt. Das wird von Bedeutung für die ganze Weltanschauung, d. h. für die Auffassung von der Stellung des Menschen zum Universum. Das Prinzip der Aktivität kommt auch kosmisch an die erste Stelle. Mit dem letzten Grund der Welt ist nicht so sehr der theoretische als vielmehr der tätige Mensch verknüpft.

In dieser Richtung lag zugleich die erste große Wirkung der kantischen Philosophie auf die weitere Entwicklung des deutschen Idealismus. Besonders Fichte bildete Kants Lehre zu einer umfassenden Philosophie der Tat aus. Den letzten Grund der Welt selbst fand er nicht in einer toten „Tatsache“, sondern in einer lebendigen „Tathandlung“, und von hier aus stellte er die „Bestimmung des Menschen“ fest. Er konnte nicht daran denken, sie nach dem Muster des griechischen Intellektualismus, besonders des Aristotelismus, der Europa beherrschte, in ein passives Schauen oder in ein rein kontemplatives Verhalten zu setzen. Der Mensch ist vielmehr nach Fichte dazu da, tätig zu sein, und die Philosophie hat die Aufgabe, durch Erkenntnis der letzten Weltprinzipien zu zeigen, was wir zu tun haben. So wird der Gelehrte zum Lehrer des Menschengeschlechts. Sein theoretisches Denken bekommt eine eminent praktische Bedeutung. Fichte entwickelte seine Philosophie der Tat dann dadurch, daß er sie auf verschiedene Probleme der sozialen Kultur bezog. Die Bestimmung der Menschheit wurde von ihm in dem beständigen Fortgang der Kultur und in der gleichmäßig fortgesetzten Entfaltung aller ihrer Anlagen und Bedürfnisse gesehen. Das überbrückte den Gegensatz zwischen dem theoretischen und dem handelnden Menschen. Der Philosoph stellte seine Theorie in den Dienst der sich tätig entwickelnden Kulturmenschheit und machte sich damit selbst zu einem tätigen Gliede des durch sein freies Handeln ständig fortschreitenden Ganzen.

Die Andeutungen können genügen, um den Grundzug klarzustellen, der in der Philosophie des deutschen Idealismus für unsern Zusammenhang in Betracht kommt. Jetzt muß sich zunächst die Frage beantworten lassen: wie stellt sich die Weltanschauung der Faustdichtung im allgemeinen dar, wenn wir sie mit Rücksicht auf die Lehre vom Primat der praktischen Vernunft ansehen, und endlich: wie verhält sich dazu im besonderen die faustische Unsterblichkeit?

Die Antwort auf die erste Frage versteht sich von selbst, sobald wir an das denken, was sich als Grundtendenz in Fausts Leben ergeben hat. Wir deuteten schon darauf hin: zumal Fichtes Philosophie der Tat in ihrer Ausgestaltung zur Philosophie des sozialen Kulturlebens entspricht genau dem, was sich für Faust als „der Weisheit letzter Schluß“ am Ende seines irdischen Daseins ergibt. Dafür, daß der Einzelne, wenn es ihm gelingt, sich zum notwendigen Glied des tätigen Ganzen der Menschheit zu machen,

über seine Person hinauswirkt ins Unendliche und so schon als Sinnenwesen „die Ewigkeit an sich zu reißen“ vermag, hat Fichte bereits 1794 in seinen Jenaer Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten ungemein eindrucksvolle Worte gefunden. Selbstverständlich liegt nichts uns ferner, als Goethe zu einem „Anhänger“ des ganzen Fichteschen Systems machen zu wollen. Das wäre grundverkehrt. Die Weltanschauungen der beiden Männer sind in mehrfacher Hinsicht durch Abgründe voneinander getrennt. Dennoch bleibt ihnen etwas gemeinsam, und das kommt in der Faustdichtung mehr als in irgend einem andern Werk Goethes zum Ausdruck. Wir können es mit einem philosophischen Terminus ohne Bedenken als Lehre vom Primat der praktischen Vernunft bezeichnen. Allerdings ist der Begriff des „Praktischen“ sehr umfassend zu nehmen, falls er sowohl auf das passen soll, was Kant und Fichte darunter verstanden, wie auch auf das, was die Grundtendenz der Faustdichtung bildet. Trotzdem verliert dieser Begriff seine bestimmte Bedeutung nicht. In beiden Fällen liegt der Schwerpunkt der Weltanschauung darauf, daß erst der frei aus sich heraus handelnde Mensch seine eigentliche Bestimmung erfüllt, und daß der rastlose Tätigkeitsdrang, der nie erschlafft, das innerste Wesen eines echt menschlichen Lebens am reinsten zum Ausdruck bringt.

An Einzelheiten des irdischen Faust-Daseins braucht das nicht mehr gezeigt zu werden. Wir achten jetzt nur noch auf das Verhältnis von Goethes Glauben an unsere überirdische Fortdauer zur deutschen Philosophie der Tat, und wir vergegenwärtigen uns, um hier ganz klar zu sehen, noch einmal Goethes Ansichten mit Worten, die aus seinem späteren Leben stammen, also für das, was er wollte, als er die Unsterblichkeit Fausts darstellte, maßgebend sein müssen. Das bekannteste davon hat er zu Eckermann gesagt, und daraus wird besonders wichtig der Satz: „Die Überzeugung unserer Fortdauer entspringt mir namentlich aus dem Begriff der T ä t i g k e i t; denn wenn ich bis an mein Ende rastlos wirke, so ist die Natur v e r p f l i c h t e t, mir eine andere Form des Daseins anzuweisen, wenn die jetzige meinen Geist nicht ferner auszuhalten vermag.“ Verwandte Gedanken äußerte Goethe auch brieflich Zelter gegenüber, als dieser durch den Tod seines Sohnes schwer getroffen war, und da es sich dort um einen von Goethe selbst festgelegten Wortlaut handelt, sei dieser in seinem ganzen Umfang wiedergegeben. Die für uns besonders wichtigen Stellen sind gesperrt gedruckt: „Mir erscheint der zunächst mich berührende

Personenkreis wie ein Convolut sibyllinischer Blätter, deren eins nach dem andern, von Lebensflammen aufgezehrt, in der Luft zerstiebt und dabei den überbleibenden von Augenblick zu Augenblick höheren Wert verleiht. Wirken wir fort, bis wir, vor oder nacheinander, vom Weltgeist berufen in den Äther zurückkehren! Möge dann der ewig Lebendige uns neue Tätigkeiten, denen analog, in welchen wir uns schon erprobt, nicht versagen! Fügt er sodann Erinnerung und Nachgefühl des Rechten und Guten, was wir hier schon gewollt und geleistet, väterlich hinzu; so würden wir gewiß nur desto rascher in die Kämme des Weltgetriebes eingreifen. Die entelechische Monade muß sich nur in rastloser Tätigkeit erhalten; wird diese zur andern Natur, so kann es ihr in Ewigkeit nicht an Beschäftigung fehlen."

Die Beziehungen dieser Sätze zum Faust-Schluß sind klar. Auch Faust sucht im Äther „neue Tätigkeiten". Auch er hat „Erinnerung und Nachgefühl des Rechten und Guten, was er hier schon gewollt und geleistet". Das sagen die seligen Knaben. Auch ihm also kann es „in Ewigkeit nicht an Beschäftigung fehlen." Zugleich liegt auf der Hand: das alles steht in vollem Einklang mit Grundgedanken des deutschen Idealismus, wenn man auf dem Boden einer Philosophie der Tat überhaupt eine Unsterblichkeitslehre aufbauen will.

Es wäre sehr interessant, noch weitere Äußerungen Goethes heranzuziehen und besonders sein Wort, daß wir „nicht alle auf gleiche Weise unsterblich" sind, mit andern Teilen der Faustdichtung in Verbindung zu bringen, z. B. mit dem Schluß der klassischen Walpurgisnacht und vor allem mit dem Schluß des Helena-Aktes, wo der Chor nicht wieder zum Hades zurück will, also auf das persönliche Weiterleben verzichtet, Panthalis dagegen die Worte spricht: „Nicht nur Verdienst, auch Treue wahrt uns die Person". Doch eine ausführliche Erörterung der goethischen Gedanken über unsere Fortdauer nach dem Tode ist nicht notwendig. Schon jetzt muß einleuchten, was wir zeigen wollen. Goethe denkt über Unsterblichkeit wie ein Anhänger der Lehre vom Primat der praktischen Vernunft. Das Unzerstörbare im Menschen ist ihm keine starre „Substanz", wie die Scholastiker sie dachten, keine Tatsache, sondern eine Tathandlung, die am rastlosen Weiterstreben der Person hängt, und die wir wollen müssen. Ja, wir können sagen, daß Goethes Ansicht im Sinne des Primats der praktischen Vernunft noch konsequenter und klarer ist als die

Kants. Es fällt nämlich der problematische Umweg über den Begriff des „höchsten Gutes“ weg, den Kant brauchte, um zur Unsterblichkeit als zu einem Postulat der „Glückswürdigkeit“ zu kommen. Goethe redet gar nicht von Glück. Das Fortleben nach dem Tode tritt bei ihm ebenso unmittelbar als Forderung des tätigen Menschen auf wie bei Kant die sittliche Freiheit der Autonomie. Ihm gilt auch hier „der praktische Satz: Du kannst, denn du sollst!“ Besonders die Worte zu Eckermann lassen sich etwa so deuten: Du darfst darauf vertrauen, daß du unsterblich bist, denn du sollst immer tätig sein. Zum Handeln bist du und ist die Natur „verpflichtet“. Die Tat bildet das innerste Wesen deines wahren Seins und ist solange unzerstörbar, als du strebend dich bemühst. Glaube also daran, daß dir eine tätige Fortwirkung über dein irdisches Dasein hinaus gewährt ist. Du kannst darauf bauen, so gewiß du tätig sein willst. Verdienst und Treue gegen dein eigenes Wesen wahrt dir die Person. Ohne sie gehörst du den Elementen an.

Jetzt muß der tiefe Sinn der Worte klar sein, mit denen die Engel Fausts Unsterbliches auf den Weg zum Himmel tragen: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“. Der Zusammenhang mit der angeführten Briefstelle läßt sich auch äußerlich feststellen. Ursprünglich nannte Goethe im Faustschluß die Seele „Fausts Entelechie“. Im Brief an Zelter entschuldigt er sich wegen der „abstrusen Terminologie“ der entelechischen Monade, und in der Dichtung ließ er die Entelechie weg. Aber es ist nur die Bezeichnung, die er geändert hat. Die Sache blieb dieselbe, und sie besteht darin: Faust hat als Person immer strebend sich bemüht, ist rastlos tätig gewesen, also wird ihm auch die Unsterblichkeit in der Form des ewigen Weiterstrebens, des rastlosen persönlichen Tuns über das irdische Dasein hinaus zuteil. Die Liebe und die Gnade können ihm dabei nicht anders zu Hilfe kommen als so, daß sie durch Befreiung von allen peinlichen Erderesten und durch Hinweisung auf das letzte Ziel des Strebens Faust ganz zu sich selber bringen.

Unter dem Gesichtspunkt dieses eigenartigen, spezifisch goethischen und spezifisch deutsch-idealistischen Gedankens sollte man die Schlußszene immer wieder lesen. Dann wird man sich vielleicht auch sagen, daß es zur dichterischen Verkörperung einer solchen „Idee“ eines ganz eigenartigen Stils bedurfte, der abweicht von allem, woran wir gewöhnt sind, und wenn man sich

einmal entschließt, die ästhetischen Fragen des Schlusses so anzusehen, dann kann allmählich sogar die einzigartige poetische Schönheit der Szene zutage treten. Allmählich nur, denn wir müssen uns an ihre Form erst gewöhnen. „Klassisch“ im üblichen Sinne des Wortes ist sie nicht, und „romantisch“ noch weniger. Die monumentale Gedrängtheit der Sprache ist Goethes eigenstes Werk, und es bedarf neuer ästhethischer „Kategorien“, um sie zu fassen.

Doch wir wollen hier nicht ästhetisch kritisieren. Nur das eine sei über Fragen dieser Art, die wir sonst absichtlich beiseite gelassen haben, noch gesagt: nichts ist verfehlter, als im Faustschluß ein Produkt der Greisenhaftigkeit Goethes zu sehen, denn ebenso wie sein Gedankengehalt hat auch seine Form mit dem Umstand, daß Goethe achtzig Jahre alt war, nichts zu tun. Schon in der Pandora, also ein Vierteljahrhundert früher, sind es dieselben sprachlichen Mittel, die der Dichter benutzte, als er genötigt war, Ideen zu verkörpern, die jeder dichterischen Darstellung mit den sonst zur Verfügung stehenden, üblich gewordenen sprachlichen Formen spotteten. Von hier aus ist das Stilproblem des Faustschlusses in Angriff zu nehmen, und nur von hier aus wird sich ein Verständnis seines poetischen Wertes anbahnen lassen. Das aber kann nicht eher versucht werden, als bis der Gedankengehalt sich voll erschlossen hat. Die künstlerische Form bleibt gerade in großer Kunst von dem Stoff, den sie darstellt, abhängig, und die Schönheit eines Werkes offenbart sich daher vollständig nur dem, der auch seinen Gehalt verstanden hat. In den Dienst der ersten Aufgabe, die hieraus sich ergibt, haben sich unsere Ausführungen mit bewußter Beschränkung gestellt. Vom künstlerischen Wert des Faustschlusses sahen sie völlig ab, und dabei soll es für diesmal bleiben.

Goethes Verskunst.

Ein Basler Aulavortrag, gehalten von

Andreas Heusler.

Goethe sagte einmal, er fühle keine grammatische Ader in sich; darum wär es verdienstlich, wenn ihm seine Bekannten — Humboldt und noch einer — eine Verslehre schrieben. Eine Anweisung, wie er gute Verse zu machen habe.

Der Ausspruch gibt allerhand zu denken ... Es ist wahr, Goethe gehört nicht zu den deutschen Dichtern, denen die Form hell bewußt ist; die in ihrem metrischen Schaffen Rezepte befolgen. Zu diesen gehörte Klopstock, dann Platen. Goethe fand zwar nicht, mit Ruskin: Über Kunst muß man nicht sprechen. Er hat sehr viel über seine Kunst gesprochen und geschrieben. Aber gerade der Vers tritt dabei weit zurück.

In den 140 Bänden der Weimarischen Ausgabe gibt es eine verstheoretische Hauptstelle; es ist ein Rückblick in 'Dichtung und Wahrheit' (29, 81 ff.). Von der schulhaften Rechtgläubigkeit seiner Zeit ist dieser Rückblick frei, aber im Halbdunkel der Zeit bleibt er stecken. Und wie wenig hat er von dem, was Goethe sonst so schätzte: dem festen Zugriff des Handwerkers!

Nicht in seiner ganzen Kunst, aber als Lieddichter hat sich Goethe die triebhafte Unschuld bewahrt. „Es sang bei mir . .“ „Den Gedanken rein zu haben“: dies ist der Wahlspruch des Goethischen Dichtens. Die Form wuchs aus dem Gedanken.

Aber der Vers, der mit dem Gedanken stimmende Vers war ihm unentbehrlich. Nicht wie bei Kleist, auch bei Hebbel, wo man den Eindruck hat: sie könnten sich auch in Prosa geben, wäre der Vers nicht Herkommen. „Alles Poetische sollte rhythmisch behandelt werden!“, erklärt Goethe gegen Ende seines fünften Jahrzehnts (W. A. IV, 12, 360).

Auch in der Gruppe von Eichendorff, Heine, Stefan George steht Goethe nicht: Dichtern, die sich gewandt in einer engen Auswahl der überlieferten Maße ausleben. Goethen drängte es auf

immer neue Formen. Seinen ruhelosen Reichtum bezeugen am ohrenfälligsten die kantatenhaften Werke, vorab 'Pandora' und zweiter Faust.

Auch metrisch schöpferisch ist er gewesen; wir werden fragen, in welchen Gattungen. Er hat auf den Vers der späteren gewirkt; unsere Versgeschichte wäre ohne ihn anders verlaufen.

Wir überfliegen seine Formenwelt — wobei wir die zeitliche Folge nach Bedarf ablösen durch die der Arten.

Eines erwarten Sie von unserer Wanderung nicht! Wodurch sind Goethes Verse schöner als die Schillers oder die Gellerts? Diese Frage, vielleicht die wissenswerteste, geht über die Kräfte der Verslehre. Gestehen wir das offen! Nicht nur, weil unsere Lustgefühle zumeist doch dem Inhalt und dem sprachlichen Bau entspringen: auch den Gehörreiz bedingt, mehr noch als der Zeitfall, das was man die Melodie oder die Musik der Sprache nennt: die sprachliche Schallfarbe. Der eigene Zauber aber der Goethischen Schallfarbe, das eignet auch seiner Prosa; das ziehen wir nicht vor das Forum der Verslehre.

Um 1760, als der Knabe Goethe zu dichten anfing, war die deutsche Verskunst schon aufgerüttelt aus der engen Genügsamkeit der letzten fünf Menschenalter. Der Aufrüttler war Klopstock. Er hatte seit 1748 seine Neuerungen ungestüm hingestellt.

Es gab nun in der deutschen Buchdichtung die zwei Ströme:

Einmal die Erbschaft der Opitz-Gottschedischen Zeit. Ein reimender Versbau mit starrer Füllung, d. h. jedem Versstücke seine Silbenzahl vorbestimmt. In der erdrückenden Mehrheit zweisilbige Takte, „alternierend“, zu deutsch Auf und ab: × ×́ × ×́ × . . .: das nennt man jambisch; oder ohne Auftakt: ×́ × ×́ × ×́ . . .: dann heißt es trochäisch. Nur wie ein kleiner Anbau die Verse mit lauter dreisilbigen Takten:

Schrécken und stílle und dúnkeles gráusen . . .

Der aufdringlich herrschende Vers aber, ziemlich in allen Gattungen, der jambische Alexandriner:

Nun dánket álle Gótt ∧ mit hérzen, múnd und hánden.

Wie diese einzelne Versart aus Frankreich bezogen war, so ist überhaupt der Rhythmenstil der Opitz-Gottschedischen Zeit — der silbenzählende, gebundene Auf und ab-Bau — der romanische. Dem „einförmigen Ticktack der Jamben und Trochäen“, wie es

Platen nennt, hatte sich die deutsche Buchdichtung um 1600 vorbehaltslos ergeben.

Der zweite Strom waren die von Klopstock zu Ehren gebrachten oder geschaffenen Formen. Die drei Gattungen: Ode, Hexameter, Freie Rhythmen.

Die Ode eine ebenfalls starre, silbenzählende Form, aber nicht Auf und ab, sondern von stolzem Reichtum. Der Hexameter mit beweglicher Füllung, wenn auch in bescheidenen Grenzen: die Innentakte zwei- oder dreisilbig. Die Freien Rhythmen endlich das denkbar Ungebundenste; an der Grenze der Prosa, ebenso rhythmenreich wie sie; der „Genievers"; die heftigste Auflehnung gegen das ärmliche Gängelband der Jamben.

Alle drei Neuerungen verwarfen den Reim. Dies wie ihre Rhythmen zeichnete sie als volksfremd.

Zu diesen zwei Strömen, dem breiten, sanften und dem wilden, der sich erst das Bett graben mußte, kam ein unterirdischer Bach — bei Klopstock wird er so wenig wie bei Gottsched hörbar —: der eigentlich deutsche Vers; der gereimte Vier- und Zweitakter mit freier Füllung, sanglich und unsangbar: in Volkslied, -spruch, -schauspiel.

Wie stellte sich der junge Goethe zu diesen drei Richtungen?

Er hängt — mit einer Ausnahme — der ersten an. Er ist zahmer Opitzianer. Von Sturm und Drang in der Form so wenig wie im Inhalt — seine ganze Knaben- und Studentenzeit hindurch. Klopstock, der schwärmerisch bewunderte, wirkt nicht ein, mit keiner seiner Neuerungen. Die paar brieflichen Hexameter des Sechszehnjährigen, das war auch von Professor Gottsched zu lernen.

Die Ausnahmen sind die drei Oden an Behrisch aus den Leipziger Jahren. Sie ragen schroff aus dem anakreontischen Getändel heraus. Unverkennbar, auch im Stil, Vorläufer der Hymnen, die vier, fünf Jahre später einsetzen. Noch maßvoller als diese, gebundener, auch strophisch gegliedert.

Aber der Alexandriner — dem die Zürcher seit Jahrzehnten das Lebensrecht aberkannt hatten — ist für Goethe ruhig noch der Staatsvers: nicht nur in der Neujahrshuldigung des Siebenjährigen:

> Erhabner Großpapa! Ein neues Jahr erscheint ...

sondern auch in den ersten Schauspielen, dem ungedruckten und den gedruckten.

Für die sangbare Lyrik der Leipziger Zeit zeugen zwei Liederbücher. Kein Hauch vom Volkslied! Durchweg starre

Füllung, und mit drei oder vier Ausnahmen Auf und ab. Auch die sog. „Ode“ geht in friedlichen Jamben und hat mit Klopstocks Odenform nichts gemein.

Merkenswert, wie beliebt schon bei dem Jüngling die gereimten Jamben sind mit frei wechselnder Hebungszahl. Die Versart hat den Dichter sein Leben lang nicht losgelassen; in den größten Teilen des Faust kommt sie zu Ehren: man darf sie den Faustvers nennen. Ein langer Brief des Neunzehnjährigen ist in diesem Maße geschrieben, doch wohl mit laufender Feder. Da spürt man, wie der ebene Jambenfluß Goethen ins Blut eingegangen ist — mit der beliebig wechselnden Zeilenlänge. Eine zugleich glatte und lässige, hemdsärmlige Form, für einen Stegreifergnß wohlgeeignet. Goethes merkwürdige Vorliebe für sie dürfen wir wohl auf den Leipziger Lehrer, „den guten Gellert“, zurückführen. Gellerts 'Fabeln und Erzählungen' gehen im Faustvers.

So hat sich Goethe nicht, wie Klopstock, als Umstürzler in die Dichtung eingeführt. Auch nicht in den Straßburger Semestern: als Herder auf ihn wirkte, der Formbereicherer, und das Volkslied; als Goethe selbst elsässische Volkslieder sammelte ... Auf seinen Vers färbt das zunächst noch nicht ab: der bleibt gebunden, Opitzisch; nicht nur in den Liedern erhöhten Stils: 'Es schlug mein Herz: geschwind zu Pferde ..', 'Kleine Blumen, kleine Blätter'; auch da, wo mit der Sprache des Volksliedes sein beweglicherer Vers zu erwarten wäre: 'Sah ein Knab' ein Röslein stehn. Röslein auf der Heiden' rinnt in glatten Trochäen.

Aber gleich nach der Rückkehr aus Straßburg, noch im Herbst 1771, bricht Neues hervor. Die empfangenen Keime sprießen. Die vier letzten Frankfurter Jahre zeigen in Goethes Verskunst, neben dem Opitzischen Erbe, einen neuen Formwillen.

In zwei sehr ungleichen Richtungen: die Freien Rhythmen und der deutsch-volksmäßige Vers.

Die Freien Rhythmen erklingen in den wohlbekannten Gedichten — Goethe nannte sie Hymnen oder Dithyramben oder Rhapsodien: 'Wanderers Sturmlied'; 'Der Wanderer'; 'Ganymed'; 'Prometheus'; 'Schwager Kronos' und andere. Die Gattung ersteht neu in dem ersten Weimarer Zeitraum: 'Proserpina'; 'Harzreise im Winter'; 'Grenzen der Menschheit' und ein paar weitere. Noch im 'Westöstlichen Divan' stehen ein paar Nachzügler.

Wir sahen, Klopstock hatte seine Freien Verse hingestellt: reimlos, strophenlos, die Zahl der Takte ebenso frei wie ihre Füllung: ein Gegensatz zu den antikischen Oden so gut wie zum deutschen Volksvers. Ein „Schema“ kann man diesen Gedichten nicht überschreiben: es müßte für jede Zeile ein neues sein! Der Vortragende empfängt mehrdeutigen Stoff: er muß die Form wählen — wie in keiner andern Gattung.

Herder bejubelte diese „glückliche Versart“, „die natürlichste und ursprünglichste Poesie“, wie er meinte. Und Herder regte Goethe zur Nachfolge an.

Aber in Goethes Hymnen wurde etwas anderes daraus. Wenige — so ‘Wanderers Sturmlied’, ‘Proserpina’ — nähern sich dem entfesselten Redestrom der Klopstockschen ‘Frühlingsfeier’: die meisten schränken die Willkür ein. Zeilen von vier Takten oder zwei Langtakten herrschen vor; immer wieder gibt es den Auf und Ab-Schritt. Dazwischen aber die Dehnungen: einsilbige Takte und Pausen. Die zeichnen diese Verse, tragen ihre Feierlichkeit.

Bei Klopstock war es und sollte es sein ein Formzerbrechen. Bei Goethe verstärkt sich wieder die Form, das Ebenmaß. Der Lieddichter, der Sänger bekundet sich auch in dieser vom Strophenlied so weit abliegenden Art. Man pflegt bei Goethes Hymnen von der wundervollen Sprachmusik zu schwärmen. Gewiß, sie fordern uns auf, unser Bestes an sprachlichem Sang in diese Zeilen zu legen. Nur wollen wir darüber den Rhythmus nicht vergessen.

Es ist eine der Stellen, wo Goethe metrisch Neuartiges schafft. Und die späteren sind kaum in seine Spur getreten. Bei Nietzsche ein paarmal — ‘Die Sonne sinkt’ — denkt man an ‘Ganymed’ oder ‘Harzreise’. Die massenhaften Freien Rhythmen, die noch heute die lyrischen Sammlungen bevölkern, gehen wieder mehr aufs Formlösen und wollen Prosa sein.

Bei Goethes Hymnen wird man an der Versnatur, am Takte, nicht zweifeln. Poetische Prosa verurteilt Goethe streng in einem Brief an Schiller: „Diese Mittelgeschlechter sind nur für Liebhaber und Pfuscher . .“ (W. A. IV, 12, 361). Schubert hat die Stücke nicht als Rezitative vertont, sondern in metrischen Gliedern, und seine rhythmische Linie wird nicht weit abliegen von der, die sich dem fühlenden Hersager aufdrängt. An die Zeilengrenzen werden wir uns etwas mehr halten müssen. Mit den folgenden Lesehilfen glauben wir nicht die allein mögliche Form anzudeuten! (Das Zeichen $\wedge$ meint hier eine pausierte Hebung.)

Bedécke dèinen hímmel, Zéus, ʌ ʌ Mit wólkendúnst
Und übè, dem knáben glèich, Der dístèln köpft, ʌ
An éichen dìch und bérgeshöhn!
Mùßt mir mèine érdè ʌ Doch làssen stéhn ʌ
Ùnd meine hütte, die dú nicht gebáut,
Únd mèinen hérd, ʌ ʌ Um dèssen glút ʌ ʌ Du mìch benéidèst!

Ách, an dèinem búsèn, Líeg ìch, schmáchtè,
Und deine blúmèn, dein grás ʌ Drängen sich àn mein hérz. ʌ
Du kühlst ʌ den brénnendèn Dúrst mèines búsèns, Líeblìcher mórgenwìnd!
Rúft dréin die náchtigàll Líebend nach mìr aus dem nébeltàl.
Ich kómm, ʌ ich kómmè! Wohín, àch, wohín?

Wènn der úràltè Héilìge vátèr Mìt gelássener hánd ʌ
Aus róllènden wólkèn Ségnènde blítzè Übèr die érde sàt, —
Küss' ìch den létztèn Sáum sèines kléidès,
Kíndlìche schâuèr Tréu ìn der brúst ...

Nähere Verwandte haben diese Rhythmen in germanischer Versgeschichte nirgends als — die alten Stabreimverse in ihren getragenen Augenblicken: vieles in der Edda, auch in einem deutschen Bruchstück:

dat éro ʌ ni wás ʌ noh úf- ʌ hímil ʌ
noh páum ʌ éinìg noh pérg ʌ ni wás.

Lassen wir die Frage ruhen, ob die Verwandtschaft den greifbaren äußern Grund hat: Goethe kannte die von Herder übertragenen Eddalieder.

Anderen Geistes, im Stil noch mehr als im Metrum, ist der heimisch-deutsche Vers: das zweite Neue der Frankfurter Sturm- und Drangjahre.

Mit den Freien Rhythmen teilt der deutsche Versstil den Grundsatz: nicht eine Rhythmenfigur soll wiederkehren; vielmehr soll Satz nach Satz seinen angeborenen Zeitfall ausleben, womöglich in Steigerung. Fest ist dagegen die Taktzahl und unentbehrlich der Reim.

Der Viertakter mit freier Füllung ist noch heute in deutschen Landen der Vers, den der Nichtstudierte rhythmisch erfaßt. Die Opitz-Gottschedischen Jambentraber hatten ihn in verständnislosem Dünkel geächtet.

Goethe kannte ihn nicht nur aus mündlicher Volksdichtung, bis zu Sprichwort und Abzählreim hinunter; dazu kam Hans Sachs mit seinem Knittelvers. Am 'Jahrmarktsfest zu Plundersweilen', Ende 1772, beobachtet man gut, wie Goethe hinüberwächst aus

den Freien Rhythmen und Faustversen in die markigeren Knittelreime. Die feste Achtsilbigkeit hat man dem Hans Sachs nicht nachgemacht, und das war ein Glück.

Durch Goethe vor allen hat der Spottname Knittelvers guten Klang bekommen. Auch für hohe und zarte Dichtung erwies sich der Vers brauchbar.

Die sangbaren Strophen heimischen Baues bringt Goethe fast nur in Balladenhaftem. Man denke an das Zigeunerlied im Götz, den 'König in Thule', 'Vor Gericht', 'Erlkönig', 'Bergschloß'. Sie ziehen sich, dünn gesät, durch mehr als vierzig Jahre, noch in den 'Divan' herein.

Aber diese zwanzig Nummern sind vielleicht der einflußreichste Teil von Goethes Verskunst. Man braucht nur die Namen Chamisso, Eichendorff, Uhland, Heine, Möricke zu nennen. Heine hat das Verdienst, die König in Thule-Form auch in reiner Lyrik angesiedelt zu haben. Doch werden wir von einer „Heinestrophe" nicht reden: er und die andern Nachfahren sind metrisch über die Goethischen Muster nicht hinausgekommen.

Und das wäre möglich gewesen, im Anschluß an das Volkslied. Die wirksamen Freiheiten des Volksliedes — man nehme 'Zu Straßburg auf der Schanz'! — hat man von Anfang an nur halb ausgenützt. Goethe scheut in dieser Balladengruppe vor dem einsilbigen Takt; er sagt: „Den erl*en*könig mit kron' und schweif".

Viel urwüchsiger, bewegungsfreier erscheint dieser deutsche Versstil in den unsanglichen Sprüchen. Man muß sie bei Goethe unter den verschiedensten Überschriften aus andersartigen Formen zusammenlesen. Die Mehrzahl fällt in Goethes zwei letzte Jahrzehnte. Da, im Alter, tauchen ererbte, lange untengehaltene Bewegungsgefühle ans Licht. Ein paar Proben:

Die wélt geht auseinánder wie ein fáuler físch:
Wír wollen sìe nicht bàlsamíeren.

Wéin macht múnter géistreichen mánn:
Wéihrauch ohne féuer man nicht ríechen kánn.

Wer dem públikum díent, ist ein ármes tíer:
Er quält sich áb, níemand bedánkt sich dafǜr.

Das glǘck dèiner táge
Wǟge nìcht mit der góldwàge.

Írrtǜmer sòllen uns plágen? Ist nìcht an ùnser héil gedácht?
Hálbtǜmer sòlltet ihr sàgen, Wo hálb und hálb kein gánzes màcht.



Grénzlôse lébenspèin, Fást, fást erdrúckt sie mich:
Das wôllen àlle hérren sèin, Und kéinèr ist hérr von sích.

Wàs ist èin philístèr? Ein hóhlèr dárm ʌ,
Mit fúrcht und hóffnung áusgefùllt, Daß gótt ʌ erbárm!

Unterm Regiment des Jambus war derartiges unerhört. Die Voß und Schlegel hätten das gar nicht als „Verse“ bestimmen können — Goethe selbst wohl auch nicht! Hier hat er wieder, triebhaft, unsere Verskunst mit Eigenem bereichert. Unsere Lehrbücher gehen taub daran vorüber, wie auch die Lebensgeschichten diesen Goethe im Hausrock unterschlagen.

Auch die Knittelverse seiner Jugend haben nicht die Nachfolge gefunden, die man ihnen wünschen mußte. Bei den Späteren gerät der Knittelvers matter, jambenähnlicher; so bei Möricke im Turmhahn. Bei Goethe selbst ist es recht ungleich. Vom kraftvollsten sind Stücke des Satyros; da erlebt man die Wirkungen des einsilbigen Taktes!

Vernéhmt, wie im úndìng ...
Ohne féinds-bànd, ohne freúnds-bànd ...
Líchtsmàcht durch die nácht schóll ...
Daß áufkèimte begéhrungsschwàll ...

Den Gipfel aber ersteigt, am 17. Juli 1774, ‘Künstlers Erdewallen’. Keine andere von Goethes unsanglichen Dichtungen vereint in diesem Grade die zwei Tugenden eines Verses: daß sein Zeitfall reich und anregend sei — und daß er den Sprachausdruck decke. Hier der Anfang:

Ich wíll nícht! ich kánn nicht!
Das schándlichè verzérrte gesícht!
Soll ich só verdérben den hímmlischen mórgen,
Da sie noch rúhen, áll meine líeben sórgen,
Gútes wéib! kóstbare kléinen!

Auróra, wie neukráftig liegt die érd um dìch!
Und dieses hérz fúhlt wieder júgendlìch
Und mein áuge, wie sélig, dir entgégen zu wéinen!
Meine góttin, déiner gégenwart blíck
Überdrángt mich wie érstes júgendglùck;
Die ich in séel und sínn, hímmlische gèstált,
Dich umfásse mit bráutigàms gewált.
Wo mein pínsel dich berúhrt, bìst du méin:
Du bist ích, bist méhr als ích; ich bin déin.

Diese Spannung der Saite hat Goethe später nicht mehr aufgebracht. Die Fortsetzungen der Weimarer Zeit sind glatter, zahmer als die Anfänge. Das spürt man unter anderm am Faust. Was

wäre der 'Faust', erster Teil, geworden, hätte ihn Goethe in diesen Rhythmen durchgeführt!

Die schöpferischen mittleren Jahrzehnte beherrscht erst der Jambus-Trochäus, dann der Hexameter.

Bezeichnend ist Goethes Verhalten im Balladenjahr 1797. Damals lieferte Schiller zwei Stücke im volksmäßig-freien Viertakter: 'Taucher' und 'Bürgschaft' (wozu später noch 'Der Graf von Habsburg' trat): Goethes Beiträge, 'Schatzgräber', 'Zauberlehrling', 'Braut von Corinth', 'Gott und Bajadere', huldigen der gebundenen Füllung.

Das Neue der 1780er Jahre war, wie Goethe sich dem Verse des Dramas ergab: dem reimlosen jambischen Fünffüßler, dem Shakespeareschen Blankvers.

Schon als grüner Student hatte er geplänkelt mit der Versart,

> Die meist die kritiker fürs trauerspiel
> Die schicklichste und die bequemste halten ...

Aber auch hier ging es geruhlich. Während Wieland, Weiße, Lessing den Blankvers auf die Bühne brachten und Herder ihn feurig empfahl, schrieb Goethe, dem Alexandriner entwachsen, seine ernsten Schauspiele in Prosa. Spät erst — „nachdem mir das lang mutwillig verschlossene Ohr endlich aufgegangen“ — wuchs aus dieser Prosa, pflanzenhaft, der Blankvers hervor. Im 'Elpenor' konnte eine fremde Hand durch Bleistiftstriche die jambischen Zeilen abgrenzen, noch von schwankender Länge. 'Iphigenie' und 'Tasso' meißelte der Dichter selbst zu Fünffüßlern um.

Goethes Bühnenvers hat seine Eigenart. Er entsagt all den metrischen Mitteln, wodurch schon Shakespeare, dann Lessing, Schiller, Schlegel, Kleist, den Vers lockerten, der Prosa näherten. Den Goethischen Blankvers unterscheidet fast nur die Reimlosigkeit von den lyrischen strophischen Fünfhebern der italienischen Maße (Stanzen, Sonette). Bei Goethe, dem Lyriker, wird auch der Bühnenvers halb sanglich, da zieht er nicht mehr — wie es in 'Dichtung und Wahrheit' von den Vorläufern heißt — „die Poesie zur Prosa herunter“ (W. A. 29, 82). Das Auf und ab bricht sich selten an den Silben, und die Schlüsse bringen gern eine Atempause, so daß man den Vers aufrunden kann zum symmetrischen Gebilde, zum Sechstakter.

Die jambischen Fünffüßler, reimlos und gereimt, machen einen gewaltigen Teil der Goethischen Versmenge. Im eigentlichen Liede, auch dem epischen, herrscht doch der alte Viertakter; aber auch

der am öftesten in kunsthaft-starrer Füllung: bei Goethe verhältnismäßig beliebt die dreisilbigen Takte ('Hier sind wir versammelt zu löblichem Tun'), das Gewohnte aber die zweisilbigen, Jamben und Trochäen.

Dieser alternierende Stil, der nicht auf Steigerung, auf Ausdruck zielt, sondern auf harmonische Schmeidigung, Ebnung, ist seinem Ursprung nach, wie wir sagten, der romanische. Perlen wie 'Im felde schleich ich still und wild', 'Füllest wieder busch und tal' möchten wir in keine andere Form umdenken . .: sie zeigen uns, daß wir von diesem eingeführten Stile Wirkungen innigster Art erleben.

Es bleibt uns eine große Gegend in Goethes metrischem Schaffen: die Verse der Alten.

Auch damit nahm sich Goethe Zeit. Er hatte schon viel Eindrücke von südlicher Kunst erfahren, ohne nach den Versen des Südens zu greifen. Erst von seinem 33. Jahre ab zählen die Versuche mit: als diese fremden Formen alle schon im Deutschen nachgebildet, erörtert, umzankt waren.

Und auch dann hat Goethe eine enge Auswahl getroffen. Umworben hat er nur den Vers Homers und der römischen Elegiker, den Hexameter nebst dem Distichon.

Vom Frühjahr 1789 bis ins Frühjahr 1799 dauerte Goethes Hexameterjahrzehnt: nach der italienischen Reise; seine Vierzigerjahre. In diesen Zeitraum fallen außer 'Reineke', 'Hermann' und 'Achilleis' die meisten der Elegien, Idyllen, Epigramme.

Abgelöst wurde diese „herrliche Versart" durch den jambischen Trimeter, den Tragödienvers der Alten. In Goethes Hand ein Werkzeug tiefster Versenkung in das antike Pathos: im zweiten 'Faust' und der 'Pandora'. Doch an Bedeutung für Goethes Kunst mit dem Hexameter nicht zu vergleichen.

Bei diesen zwei Arten hat es ziemlich sein Bewenden. Die Joniker und auch die Choriamben der 'Pandora' waren in der deutschen Nachbildung eingängige Verse: auch dem Nichtstudierten hätten sie kein Kopfweh gemacht:

Mèinen ángstrùf ùm mich sélbst nìcht: ìch bedárfs nìcht . . .
Mǘhend versénkt ángstlich der sínn sìch in die nácht . . .

Anders stand es um die Odenform: die Horazischen oder Pindarischen Strophen. Die vereinigen starre Gebundenheit mit reicher Abwechslung: der eigentlich hellenische Rhythmenstil; und

das ging Goethen wider die Natur. Das waren die „zugemessenen Rhythmen“, von denen er im ‘Westöstlichen’ singt:

> Zugemessne Rhythmen reizen freilich,
> Das talent erfreut sich wohl darin;
> Doch wie schnelle widern sie abscheulich,
> Hohle masken ohne blut und sinn.

So fand Klopstock in dieser formedeln Gattung keine Nachfolge bei Goethe — nach einem halbgeglückten Ansatz im ‘Mahomet’ aus den Frankfurter Jahren. Die Chöre im Helenaakt des zweiten ‘Faust’ nähern sich starren Odenmaßen und zählen so schon zum schwerst Sprechbaren bei Goethe.

Hexameter und Distichon halten uns einen Augenblick fest. In ihnen spielte sich ein Stück metrisches Schicksal ab.

Goethe trat unbefangen an sie heran. Weder Klopstock noch Voß nahm er sich zum Muster.

Bei diesen zwei Gegenfüßlern war der Hexameter schon belastet mit einer Leidensgeschichte. Am Hexameter vorab hatte man durchgeprobt, wie die Sylbenmaße der Alten bei uns Deutschen nachzubilden seien; und da lebten sich die tiefen Irrtümer aus — ebenfalls Opitz-Gottschedische Erbstücke; Unklarheiten, Mißverständnisse, die jeden unterwarfen, unerbittlich jeden, sobald er begrifflich wurde.

Diese Irrtümer aber bedeuteten sprachwidrige Verse, d. h. tonbeugende; Verse, nicht nach dem Ohr gedichtet, sondern nach einer trügerischen Formel.

Goethe baute seine Hexameter anfangs nach dem Ohre. Sie wurden anmutig, zart, mitunter etwas weichlich, d. h. zweisilbige Takte, besonders an erster und vierter Stelle, erhielten eine zu schwache Hebung:

> Éine fláche furche bedeckt den goldenen samen,
> Éine tiefere deckt endlich dein ruhend gebein.
> Werde dann hilfreich den menschen, wie dú es stérblicher warest.
> Denn euch gaben die götter, was síe den ménschen versagten.

Tonverdrehungen aber, und nun gar geflissentliche, verschwinden.

So gings bis zum Frühjahr 1797. In unsere Ausgaben hat sich der ‘Reineke Fuchs’ in seiner unbefangen Goethischen Gestalt hereingerettet.

Goethe wußte, daß die „von der strengen Observanz“ über seine Hexameter „lamentierten“. Schrieb doch Voß an seine Frau: „Goethe bat mich, ihm die schlechten Hexameter (im ‘Reineke’) an-

zumerken; ich muß sie ihm alle nennen, wenn ich aufrichtig sein will."

Und nun, seit 1797, zeigte Goethe seinen „Respect für die Fortschritte in der Prosodie" und rief die Gestrengen zu Helfern an: erst Wilhelm von Humboldt, dann den ältern Schlegel, dann Heinrich Voß junior.

Die hielten nun „prosodische Gerichte" ab über Goethes handschriftliche Hexameter und über die gedruckten zum Behuf neuer Auflagen. Noch im Sommer 1805 konnte Goethe für die neue Gesamtausgabe bei Cotta ankündigen: „Reineke Fuchs, Hermann und Dorothea: Nach neueren prosodischen Überzeugungen bearbeitet" (W. A. IV, 19, 15). Da diese Überzeugungen keine leiblichen, nur späte Adoptivkinder Goethes waren, preisen wir es, daß diese letzte Bearbeitung unterblieb. Vom Jahr 1807 ab schaut Goethe auf die „moderne Rhythmik ohne Poesie" als eine überstandene Krankheit zurück. Freilich mit dem Hexameter hat er sich dann nur noch wenig zu schaffen gemacht.

Den früheren Ratschlägen hat sich Goethe in vielem gefügt, und in dieser *verbesserten* Gestalt stehn nun die Sachen auf unserm Bücherbrett.

Nicht alles, aber das meiste ist Schlimmbesserung. Wobei wir die Schäden an Inhalt und Sprache nicht übersehen dürfen:

... und küßte dir dankbar die hände

versteifte sich zu einem:

... und küßte die hände dir dankbar.

(Jedem baume des walds ...)
Ruf ich weihend und froh: bleibe mir denkmal des glücks

entseelte sich zu:

denkmal bleibe des glücks! [ohne *mir*] ruf ich ihm weihend und froh.

Aber auch metrische Schäden, Sprachbeugungen, hat sich Goethe einreden lassen. Der reizvoll tonmalende Vers:

Diese gondel ⁝ vergleich ich der wiege, ⁝ sie schaukelt gefällig

wurde entstellt zu dem Ungetüm:

Diese gondel vergleich ich ⁝ der sánft einscháukelnden wiege.

Den Pentameter:

Tönend die neugier mit macht in dem verwunderten ohr

lesen wir in der Schlegelschen Zurichtung:

Singend mit mácht neugíer in dem verwunderten ohr.

Und Schlegel verdanken wir es auch, daß die ergreifende Zeile in 'Alexis und Dora' — der ganze Goethe lebt in ihr:

Nur ein trauriger steht, rückwärts gewendet, am mast

die unfaßliche Verzerrung erlitt zu:

Einer nur stéht rückwärts traurig gewendet am mast.

Worin die metrischen Irrtümer lagen, wäre nicht mit zwei Worten zu zeigen. Die menschliche Seite trifft Goethes Freund Knebel, wenn er von Goethes „zu vieler Nachsicht und Gutheit" redet und es beklagt, daß sich „unsere einzigen Muster unter die Regel ... fühlloser Pedanten schmiegten."

Diese Pedanten waren eben die Philologen. Die konnten gut griechisch; ihnen traute man zu, sie, und nur sie, hätten den Schlüssel zur alten Verskunst. Darüber vergaß man die Hauptsache: daß deutsche Verse, mögen sie nun urheimisch sein oder Griechen oder Tungusen nachahmen, einem Sprachgefühl unterliegen, nämlich dem deutschen.

Bei alledem, von Goethes Hexametern bleibt genug Sprachreines, um die Klage zu widerlegen: deutsche Hexameter seien eine Verirrung; mit ihnen komme „ein für allemal der Schulstaub geflogen." Landsleuten Hebels wird man das schon gar nicht einreden!

Goethes Versarten sind mannigfach. Fragen wir — nicht, welche uns am schönsten klingen, sondern welche am wenigsten wegzudenken wären aus der deutschen Versgeschichte; mit andern Worten, womit Goethe am tiefsten gewirkt hat, — so dürfen wir antworten:

Neben dem ausländischen Reichtum, der im 18. Jahrhundert unsrer Kunst zufloß, hat Goethe den heimisch-deutschen Vers erhoben. Damit hat er den Wall durchstochen, der das Dichten der akademisch Gebildeten umschloß, bei Klopstock mehr als je ... Hexameter, Oden, Freie Rhythmen, das konnte schon damals nur ein enger Kreis *lesen*. Mit einem Teil seines Schaffens hat Goethe die deutsche Verskunst freiluftiger gemacht.

Etwas anders gewandt: Man war im Begriff, die höhere Lyrik aus dem Lied hinauszuführen; womit zusammenhing die Verbannung des Reims. Goethe bringt das Lied zu neuen Ehren und zur Vollendung und festigt damit die Herrschaft des Reimes.

Beim intimen Liede kehren wir zum Schluß noch ein. Und zwar bei Formen, die der vielgeliebte Jambus oder Daktylus nur

scheinbar entziffert. Goethe geht hier, wiederum schöpferisch, einsamere Wege ...

Es sind von den bekanntesten Goethischen Versen. Aber ihre *Form* ist nicht bekannt. Sie ist unsren Dichtfreunden nicht bewußt — und unsre Vortragskünstler führen ja noch, wie Josef Kainz, mit dem Rhythmus den Kampf aufs Messer. Die metrischen Lehrbücher schweigen. Aber auch an die Vertoner Goethes dürfen wir uns, wo wir nach dem Textrhythmus fragen, nicht halten.

Goethe wollte seine Lieder vertont wissen; sie sollten „erst durch die Komposition vollständig" werden. Und die Tonsetzer fühlten, mit Beethoven: „Es läßt sich keiner so gut komponieren wie Goethe." Wo uns scheinen will, die Musik komme der Dichtung nicht nach, wie bei Schuberts wiederholtem Ringen mit 'Füllest wieder', liegt es nicht daran, daß schon der Text so viel sprachliche Musik hat: vielmehr daran, daß die seelischen Schwingungen zu wandelbar und fein sind, um durch das ausgleichende Gewand des Strophenliedes noch durchzuleuchten.

Aber Goethe wollte, daß im Liede — nicht im Singspiel — die Musik dem Worte diene. Die Poesie sollte die Herrin, nicht — wie Mozart von der Oper sagte — „die gehorsame Tochter der Musik" sein.

Für den Rhythmus bedeutet dies: der Dichter setzt ihn, der Musiker übernimmt ihn. Daran aber haben sich Goethes Vertoner nicht gebunden. Sie mißachten Absichten, die aus dem Texte zu erschließen sind.

Es liegt nicht so, daß erst Beethoven und Schubert ins Freiere umbildeten, nach der Arie hinüber; was Goethe ausdrücklich mißbilligte. Schon die früheren und schlichteren, Reichardt und Zelter, gehen in dieser Richtung. Wenn Goethe ihre Weisen lobt, ohne ihrer Eigenmächtigkeit im Zeitfall zu gedenken, äußert sich wieder seine „Nachsicht und Gutheit", wohl auch sein Mangel an begrifflicher Klarheit in Sachen des Versbaus.

Die Tonsetzer wiederholen z. B. einzelne Worte: 'Warte nur, balde, balde, balde' ... Das ist etwas anderes, als wenn der Gesang eine ganze Schlußzeile wiederholt. Es ist ein offener Eingriff in die Form des Textes; der Musiker dichtet den Poeten um. Bisweilen geschieht es in Kleinigkeiten; so ersetzen mehrere Vertoner im Nachtlied das *vögelein* durch *vöglein*: weil ihnen die dreisilbige Form nicht in ihre Linie paßt. Folglich ist ihre Linie nicht die des Dichters.

Aber auch wo sie beim Buchstaben bleiben: sie sehen kein Arg darin, das Dichterwort als rhythmischen Rohstoff zu nehmen, dem sie erst die Form zu finden hätten.

Dem Musikfreund mag dies gefallen. Sind doch die Harfnerlieder bei Schubert etwas rhythmisch viel Reicheres geworden! Der „Bund Goethes und Schuberts" wurde der Musik zum Segen ... Der Versfreund aber darf und soll dem Texte die rhythmische Linie ablauschen, die ihm der Dichter gezogen hat. Verraten wird sie sich dadurch, daß sie dem Stücke *sitzt*: seinen Sprachton schont und seinen Ausdruck hebt.

Ein Goethisches Lied hat, wie es aus Dichters Munde kam, seinen Rhythmus. Wir jagen nach keinem Trugbild, wenn wir ihm nachspüren. Und dieser vom Dichter stammende, dem Text mitgeborene Rhythmus hat nicht weniger Ausdruckskraft als die reicheren Formen der Tonsetzer.

Im Schlußteil des zweiten 'Faust' stehen sangbare Gesätze, denen man nicht daktylisch beikommt:

Wáldung, sie schwánkt heran, Félsen, sie lásten dran ...

Jeden Versuch solcher Messung verbieten Verse wie:

Geeinte zwienatur Der innigen beiden,
Die ewige liebe nur Vermags zu scheiden.

Es sind getragene Viertakter, geradteilig, mit einsilbigen Takten:

Wáldùng, sie schwánkt herán, Félsèn, sie lásten dràn
Wúrzèln, sie klámmern án, Stámm dícht an stámm hinàn ...

Hier ist starre Füllung: der einsilbige Takt immer an erster Stelle. Andere Male ist, bei gleichem Grundmaß, die Eingangshebung pausiert:

∧ Uns blèibt ein érdenrèst ∧ Zu trágen péinlich,
∧ Und wȁr er vòn asbést, ∧ Er ìst nicht réinlìch ...

und dann jene eben angeführten Verse:

∧ Geéinte zwíenatùr ∧ Der ínnigen béidèn ...

Wieder in anderen Fällen wechseln frei diese zweierlei Eingänge. Schmiegsam und voller Ausdruck im Gesang der 'jüngeren Engel':

Nébèlnd um félsenhȍh. Spǘr ìch so ébèn,
Régènd sich ìn der nǻh, ∧ Ein géister-lébèn.
∧ Die wȍlkchen wèrden klár, ∧ Ich séh bewégte schár
Sélìger knábèn ...

Und so im Chorus mysticus zu Ende:

Állès vergǻnglichè ∧ Ist nùr ein gléichnis;
∧ Das únzulȁnglichè, Híer wìrds eréignìs;

> ∧ Das ùnbeschréiblichè, Hier ìsts getán ; ∧
> ∧ Das éwig wéiblichè Zíeht ùns hinán.

Hierher stellen wir auch zwei der Mignonlieder. 'Nur wer die Sehnsucht kennt' käme nicht zu seinem Ausdruck in jambischen Drei- und Zweihebern:

> Nur wér die séhnsucht kénnt, weiß wás ich léide ...

Zeilentrennung und Reimstellung weisen auf diese Form:

> ∧ Nur wèr die séhnsucht kénnt, wéiß, wàs ich léidè!
> ∧ Alléin und ábgetrènnt ∧ von áller fréudè ...
> Ách, dèr mich líebt und kénnt ∧ ist ìn der wéitè ...

Dann 'Kennst du das land'. Das scheinen jambische Fünffüßler:

> Kennst dù das lánd, wo dìe zitrónen blúhn, ∧
> Im dúnkeln láub die góldoràngen glúhn ...

Aber für diesen Inhalt ist das zu flach, und die Kehrzeile fügt sich nicht ein: sie bekäme die Form:

> kennst dù es wóhl? ∧ dahín! dahín . . ×××̀×–́∧××́×–́,

und dieses dichte Zusamenstehen der beiden „dahin" wäre sinnwidrig. Wir haben achttaktige Langzeilen vor uns. Das *kennst* füllt immer den schweren Eingangstakt (dies haben Beethoven und Schubert getroffen); alle übrigen Zeilen pausieren die erste Hebung:

> Kénnst dù das lánd, ∧ wo dìe zitrónen blúhn, ∧
> ∧ im dúnkeln láub ∧ die góldoràngen glühn, ∧
> ∧ ein sánfter wínd ∧ vom bláuen hímmel wéht, ∧
> ∧ die mýrthe stíll ∧ und hóch der lórbeer stéht? ∧
> Kénnst dù es wóhl? ∧ dahín! ∧ dahín ∧
> ∧ möcht ìch mit dír, ∧ o mèin gebíeter, zíehn.

Eine ganz andere, auch wieder echt liedhafte Form: Tripodien mit zwei- und einsilbigen Takten, hören wir zuerst in dem Mailied aus Sesenheim 'Wie herrlich leuchtet'. Das freundliche Liedchen dürfen wir nicht, mit Beethoven, als Vierheber behandeln:

> Wie hérrlich léuchtet mír die natúr!
> Wie glánzt die sónne! wie lácht die flúr! ...

Dem fehlt der Fluß, den wir von einem Goethischen *Liede* erwarten dürfen. Auch das Absetzen der vier kurzen Zeilen deutet auf andere Fährte:

> × | ×́× ‖ –́ | ×̀,× | ×̀× ‖ –́
>
> Wie herrlich léuchtèt mir die natur! ∧
> Wie glänzt die sónnè! wie lacht die flur! ∧
> Es dringen blútèn aus jedem zweig ∧
> Und tausend stímmèn aus dem gesträuch ...

Ein weniger bekannter Musiker, Gabler, hat dies in seiner Vertonung 1798 erfaßt (bei Friedländer, Schriften der Goethe-Gesellschaft 11, 8).

Man merke wohl — dies gilt auch für die folgenden Stücke —, daß die erste Hebung der Tripodie nicht stärker zu sein braucht als die vorangehende:

> Wie mórgen- || wòlkèn auf jénen || hőhn;
> O mádchen, || mädchèn, wie líeb ich || dìch!

Dies stört den harmonischen Fluß nicht, im gesungenen Vortrag am wenigsten.

Genau diesen Zeitfall hat das vierzig Jahre spätere Liedchen:

> Ich ging im || wáldè so fu̇̀r mich || hín . . .

Die von Simrock vorgeschlagene Messung: × | ⏑́ ⏑̀ | ⏑́ ×̀, × | ⏑́ ⏑̀ | ⏑́ wäre zu plump und schleppend.

Beidemal ist die Füllung gebunden: ein- und zweisilbige Takte wechseln gleichmäßig. Aber auch in freierer Folge kann Goethe sie setzen.

Von den Mignonliedern hat Schubert eines in dieses Maß gebracht: ‘So laßt mich scheinen’. Aber gerade hier gibt der Text diese Form nicht her! Der Anfang würde stimmen:

> So làßt mich || schéinèn, bìs ich || wérdè;

aber im weiteren geht es nicht, z. B.: Ich eile v o n d e r schönen erde; Dort ruh ich e i n e kleine stille.

Unverkennbar aber ist die erste Strophe des Zwillings, ‘Heiß mich nicht reden’, in dieser Form gedacht.

> Heiß mìch nicht || rédèn, hèiß mich || schwéigèn,
> Denn mèin ge- || héimnìs ìst mir || pflícht; ∧
> Ich mȍchte || dìr mein gánzes ínnre || zéigèn,
> allèin das || schícksàl wíll es || nícht.

Die einsilbigen Takte prägen hier die sprachliche Bewegung unvergleichlich aus. Gewiß viel deckender als die von Schubert gewählte Form: | ⏑́ ×̀ × | ⏑́ ×̀ ∧ | ⏑́ ⏑̀ | ⏑́ ×̀. Die dritte Zeile mit ihrem ungehemmten Anstieg (Gipfel auf *inn-*) schafft einen Gegensatz von einziger Wirkung. Nun aber die zwei weiteren Strophen. Die sind, anscheinend, zur Fünfhebigkeit übergetreten:

> Zur réchten zéit vertréibt der sónne láuf.

Der Schlußvers von Strophe 2 ist sogar sechshebig:

> mißgőnnt der érde nícht die tíefverbórgnen quéllen.

Sollen dies Faustverse sein? In einem sanglich-strophischen Liede? — Wir k ö n n t e n das Grundmaß der ersten Strophe durchführen,

die Tripodie. Nur kämen dabei die starken Einschnitte nach der vierten Silbe zu kurz: Zur rechten zeit | . . .; allein ein schwur | . . . usw. Diese Einschnitte führen uns auf folgende Form: statt der drei sind vier Kurztakte zusammengefaßt (∧ meint hier die Viertelspause):

Zur réchten || zéit ∧ vertréibt der sónne || láuf ∧ ∧ ∧
Die fínstre || nácht ∧, und sìe muß sìch er- || héllèn; ∧
Der hárte || féls ∧ schließt sèinen búsen || áuf, ∧
mißgǒnnt der érde || nícht ∧ die tíefverbórgnen || quéllèn.

Die Sprache kommt hier schön zu ihrem Recht, und auch jener Sechshebige hat sich nun willig eingeschmiegt: dies stärkt unser Vertrauen zu dieser Messung. Wen es stößt, daß innerhalb des Liedchens das Grundmaß wechselt, der bedenke, daß die wachsende Hebungszahl nun einmal da ist: etwas ziemlich Unerhörtes in Liedern dieser Art.

Jene tripodische Form handhabt Goethe kühn und leidenschaftlich im Liede Gretchens:

Ach neige, Du schmerzenreiche	x || –́ x̀, x x́ x || –́ x̀ ∧ ∧
Dein antlitz gnädig meiner not!	x || x́ x x́ x x̀ x || –́ ∧
Das schwert im herzen, Mit tausend schmerzen	x x́ x || –́ x̀: x x́ x || –́ x̀ ∧ ∧
Blickst auf zu deines sohnes tod . . .	x || x́ x x̀ x x́ x || –́
Wer fühlet, Wie wühlet	x || –́ x̀ ∧ ∧ x || –́ x̀ ∧ ∧
Der schmerz mir im gebein?	x || –́ ∧ x x̀ x || –́ ∧ ∧ ∧ ∧ ||
Was mein armes herz hier banget,	|| x̀ x x́ x x́ x || –́ x̀ ∧
Was es zittert, was verlanget,	x̀ x || –́ x̀ ∧, x̀ x || –́ x̀ ∧
Weißt nur du, nur du allein!	x̀ x || –́ ∧ x x́ x || –́

Auch die zwei bekanntesten Harfnerlieder werden uns in diesem Grundmaß lebendig.

'Wer nie sein brot mit tränen aß' drängt über die scheinbaren jambischen Viertakter hinaus; allein schon die Zeile: 'Der kennt euch nicht, ihr himmlischen mächte' hätte einen dreisilbigen Takt, der hier nicht geht!

Das Lied wird einem neu geschenkt, wenn man es in seinem wahren Rhythmus erlebt:

Wer nìe sein || brót ∧ mit tráuen || áß, ∧
Wer nìe die || kúmmèrvòllen || nächtè
Auf sèinem || béttè wéinend || sáß, ∧
Der kénnt euch || nìcht, ihr hímmlìschen || mächtè!

Ihr f̀ührt ins || lébèn ùns hin- || éin, ∧
Ihr làßt den || ármèn schúldig || wèrdèn,
Dann ùber- || láßt ìhr ìhn der || péin; ∧
Denn álle || schúld ráčht sìch auf || érdèn.

Tiefer noch schöpft die Möglichkeiten dieses Maßes der Zwilling aus, 'Wer sich der einsamkeit ergibt'. Da sind Seufzer des Augenblicks in sangbare Linie gefaßt, zum Krystall des Liedes verdichtet. Vielleicht kein zweites Mal hat Goethe so viel Ausdruck bei so viel Form.

Wer sìch der || éinsàmkèit er- || gíbt, ∧ ∧ ∧ ∧ ||
Ách! dèr ist bàld all- || éin; ∧
Ein jéder || lébt, ∧ ein jéder || líebt, ∧ ∧ ∧
Und || láßt ìhn sèiner || péin.

Ja! || láßt mìch mèiner || quál! ∧ ∧ ∧
Und || kánn ìch nùr ein- || mál ∧ ∧ ∧
Recht || éin - sàm || séin, ∧ ∧ ∧ ∧ || × || –́◡ – –̀ || –̀
Dánn bìn ich nìcht all- || éin.

Es schlèicht ein || líebènder láuschend || sácht, ∧ ∧ ∧
Ob || sèine fréundìn all- || éin? ∧
So ùber- || schléicht ∧ bei tág und || nácht ∧ ∧ ∧
Mich || éinsàmèn die || péin, ∧ ∧ ∧
Mich || éinsàmèn die || quál. ∧ ∧ ∧ ∧ ||
Ách, wèrd ich èrst ein- || mál ∧ ∧ ∧ ∧ ||
Éinsàm im grábe || séin, ∧ ∧ ∧ ∧ ||
Dá làßt sie mìch all- || éin!

Doch lassen Sie uns mit milderem Klange schließen! In welchem Zeitfall mag das Lied der Lieder, 'Über allen gipfeln' dem Dichter erklungen sein an jenem Septemberabend auf dem Gickelhahn ob Ilmenau? — Freie Rhythmen mit Reim sind das gewiß nicht. Wir müssen nach einer liedhaften Form suchen; einer ruhigen und einfachen Liedform.

Beim Abgesang gibt es wenig Besinnen, so sehr auch da die Tonsetzer auseinander gehen. Der Aufgesang muß dazu stimmen; es gilt, die beiden Reimklänge *gipfeln* : *wipfeln*, *ruh* : *du* auch rhythmisch zur Wirkung zu bringen; was keine der bekannteren Vertonungen erreicht hat. Erwägen Sie diese Linie:

Über allen gipfeln	| ×̀ × ×́ × | –́ ×̀
Ist ruh,	× | –́ ∧ ∧ |
In allen wipfeln	| ∧ × ×́ × | –́ ×̀ ∧ |
Spürest du	| ∧ ∧ ×́ × | –́ ∧ ∧ |
Kaum einen hauch;	| –́ ×̀ × | –́ ∧
Die vögelein schweigen im walde,	× | ×́ ◡ ◡ ×́ ◡ ◡ | –́ ×̀ ∧ |
Warte nur, balde	| ×́ × –̀ | –́ ×̀ ∧ |
Ruhest du auch.	| ×́ × –̀ | –́

Der Kampf um die bürgerliche Welt- und Lebensanschauung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts.

Von Fritz Brüggemann (Aachen).

Tatsachen des literarischen Lebens können nur in ihrem vollen kulturgeschichtlichen Zusammenhang richtig erfaßt und begriffen werden. Unter Kulturgeschichte sei hierbei mit Karl Lamprecht die Entwicklungsgeschichte des Seelenlebens des Volksganzen verstanden. Gibt es eine Entwicklung des Seelenlebens nicht nur des einzelnen Menschen, sondern des Volksganzen? Wollen wir dies feststellen, dann bedeutet das praktisch, daß wir uns die Menschen als die Träger dieser seelischen Entwicklung des Volksganzen in den verschiedenen Zeiten daraufhin ansehen, ob sie andere geworden sind.

Diese Vorstellung sollte uns eigentlich gar nicht so fremd sein. Erleben wir doch alle etwas davon in dem ewigen Gegensatz der Generationen. Immer wieder klagen die Alten über die Jugend von heute, die sie nicht mehr verstehen. Jeder von uns hat mit seinem Vater über dieses oder jenes nicht gesprochen, weil es keinen Zweck hatte, weil man sich doch nicht verstanden, weil man nur aneinander vorbei gesprochen hätte. Und das auch dann, wenn man im Charakter durchaus harmonierte. Der Grund lag lediglich in der Verschiedenheit der Generationen.

Dieser Gegensatz wird noch größer, wenn es sich nicht um die Eltern, sondern um die Großeltern handelt. Wir alle wissen,

Anm. Ich veröffentliche diesen Vortrag unverändert, wie er wiederholt gesprochen worden ist, um nicht die Frische der ersten Niederschrift durch eine Überarbeitung für den Druck zu beeinträchtigen. Er stellt auszugsweise den Gedankengang eines Buches dar, an dem ich arbeite. Aber das Gesamtbild, das der Vortrag in großen Linien zeichnet, wird das Buch, das eingehender bei jedem hier berührten und anderen Gegenständen verweilt, in gleicher Anschaulichkeit nicht bringen können. So werden Vortrag und Buch nebeneinander bestehen und sich gegenseitig ergänzen.

daß unsere Großeltern anders dachten, anders empfanden, anders urteilten und anders handelten als wir. Und ihre ganze Anschauungsweise der Dinge kam uns mehr oder minder altmodisch vor. Man bedenke aber, daß diese Großeltern ihrerseits auch Großeltern gehabt haben, und daß ihnen ebenso altmodisch vorgekommen ist, was ihre eigenen Großeltern gedacht, empfunden und getan oder, was oft noch viel charakteristischer ist, was sie nicht getan, was sie vermieden haben.

Diese Veränderung ist im Laufe der Zeiten so stark, daß eine Verständigung zwischen einem Vertreter einer älteren Generation und der heutigen gar nicht mehr möglich wäre. Was hilft es uns, wenn wir ein Rokokokleid anziehen? Wir werden dadurch noch lange kein Rokokomensch. Auf das Kleid kommt es nicht an, auf die äußeren Umstände überhaupt nicht, sondern die Menschen haben sich verändert in ihrem ganzen seelischen Habitus. Und diese Veränderung schreitet fort von Generation zu Generation ununterbrochen.

Von Zeit zu Zeit ist dieser Fortschritt aber besonders stark und macht sich doppelt fühlbar. Dann steigert sich der Gegensatz der Generationen bis zur Feindschaft. Es ist, als ob die Natur, wie auch sonst bei allem Wachstum, plötzlich einen besonders starken Trieb tue. Und nun entsteht eine ganz neue Art Mensch, der sich mehr von allem Vorhergehenden unterscheidet, als das bei dem gewöhnlichen Wandel der Generationen der Fall ist. Und das ist dann das Kennzeichen, daß ein ganz neues Kulturzeitalter anbricht.

Lamprecht ist bei seiner kulturhistorischen Betrachtungsweise, wie er als akademischer Lehrer stets zu betonen pflegte, im Grunde genommen nur auf Pfaden gewandelt, die ihm schon Jakob Burckhardt vorausgegangen war. Burckhardt hat in seiner 'Kultur der Renaissance in Italien' zuerst den Gedanken vertreten, daß die Kultur einer Zeit nichts anderes sei als der Ausdruck des gesamten Seelenlebens dieser Zeit, und er charakterisierte die Renaissance als ein Zeitalter des individuellen Seelenlebens im Gegensatz zu dem ganz anders gearteten Seelenleben des Mittelalters. Wir leben aber heute schon nicht mehr in demselben seelischen Zeitalter, das mit der Renaissance seinen Anfang genommen hat, wiewohl wir gemeiniglich nur zwischen Mittelalter und Neuzeit zu unterscheiden pflegen. Das läßt sich an einer sehr einfachen Tatsache nachweisen.

Wie weit geht denn unser literarisches Verständnis zurück? Goethe und Schiller sind noch ganz die unsern. Wir lesen und verstehen sie wesentlich, wie ihre Zeitgenossen sie verstanden haben. Auch noch etwas weiter dürfen wir zurück gehen. Auch Klopstock spricht uns, zumal in seinen Oden, noch unmittelbar an. Mit Klopstock aber hört es auf. Gottsched z. B. können wir nicht mehr genießen. Wir können ihn nur noch geschichtlich verstehen, d. h. wir müssen uns dazu Mühe geben, wir können ihn einem rein genießenden Publikum nicht mehr bieten. Er gehört uns nicht mehr an, er gehört noch zu einer älteren Kultur. Es ist denn auch kein Zufall, daß das ständige Repertoire unserer Theater an deutschen Stücken rückwärts mit Lessing abschließt. 'Minna von Barnhelm' ist das älteste deutsche Stück, das wir heute noch spielen. Was davor liegt, interessiert nur noch den Historiker.

Mitten im XVIII. Jahrhundert erfolgt ein Bruch, ein Bruch in der Entwicklung, der kaum geringer ist als der zwischen Mittelalter und Neuzeit. Mit Klopstock treten wir in ein neues Kulturzeitalter ein, das Zeitalter, dem wir selbst noch angehören, und das eigentlich erst in der Sturm-und-Drang-Zeit, den 70er Jahren des XVIII. Jahrhunderts, sein charakteristisches Gepräge angenommen hat. Lamprecht hat es das Zeitalter des subjektivistischen Seelenlebens genannt. Es hat seine eigene Welt- und seine eigene Lebensanschauung ausgebildet, die es nur im Kampfe gegen die Welt- und Lebensanschauung der voraufgegangenen Zeit durchzusetzen vermochte. Und dieser Kampf wurde vorwiegend in der großen literarischen Bewegung des XVIII. Jahrhunderts ausgefochten. Ihm in den markantesten Zeichen seiner Zeit nachzugehen, soll die Aufgabe dieses Vortrags sein.

Die ältere Kultur des beginnenden XVIII. Jahrhunderts war eine rein höfische gewesen. Sie hatte ihre höchste Ausprägung an dem Hofe Ludwigs XIV. in Frankreich gefunden, der auch für die Haltung der deutschen Fürstenhöfe maßgebend war. Ihr politischer Ausdruck war der Absolutismus des ancien régime. Noch bis tief über die Mitte des Jahrhunderts hinaus herrschten der Fürst und die Personen von Stande uneingeschränkt, in den Städten das Patriziat, das sich in seinem Lebenszuschnitt und seinen Anschauungen ganz nach dem der höfischen Kreise richtete. Der gemeine Bürger war in seinem Kleinmut gewohnt, sich selbst nur als Kanaille zu betrachten.

Unter dem Einfluß der ungewöhnlichen Entwicklung der mechanischen Naturwissenschaften im XVII. Jahrhundert hatte sich das Bild der Welt in dieser Zeit als ein rein mechanisches gestaltet. Und diesen ausschließlich mechanischen Vorstellungen entspricht auch das Seelenleben der Zeit. Der Verstand ist in diesem Sinne die Mechanik der Seele. Das Gefühl als eine mehr dynamische Kraft spielt keine Rolle. Alles, was irgendwie mit Gefühl zu tun hat, verachtet man. Der Mensch dieser älteren Zeit ist kalt, berechnend, in allen Dingen von dem Gedanken der Nützlichkeit beherrscht, er ist herzlos und egoistisch.

Wenn man bedenkt, daß es das Gefühl ist, das die Menschen untereinander verbindet, während der Verstand eine mehr nach innen gerichtete Tätigkeit der menschlichen Seele ist, so ist das Ergebnis dieser seelischen Haltung der älteren höfischen Verstandeskultur des XVIII. Jahrhunderts eine merkwürdige Isoliertheit des Individuums. Jeder steht nur einzeln für sich allein, nichts verbindet ihn mit seiner Umgebung, seine Seele ist fensterlos wie die Monade Leibnizens. Praktisch bedeutet das, daß es ein soziales Verantwortungsgefühl nicht gibt. Jeder denkt nur an sich. Persönlicher Vorteil allein ist das Maß aller Dinge. Kühle Gelassenheit auf der einen Seite, Niedertracht und Bosheit gegenüber dem lieben Nächsten auf der anderen Seite sind die bezeichnendsten Lebensäußerungen des sogenannten „politischen Menschen", der zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts die herrschende Rolle spielt, und sie bleiben es auch weiterhin für die älteren Generationen des ganzen Jahrhunderts, die noch unter dem Einfluß der überlieferten, rein verstandesmäßigen Kultur standen.

Wenn wir Romane aus jener älteren Zeit lesen, so enthüllt sich uns eine ganze Welt voller Intriganten. Wir müssen dabei nicht an die großen Intriganten der hohen Literatur des späteren XVIII. Jahrhunderts denken. In den bescheidenen Werken der früheren Literatur dieses Jahrhunderts lernen wir sie viel richtiger in ihrer ganzen Erbärmlichkeit und Kleinlichkeit kennen. Legt man einem unbefangenen Menschen etwa das Lustspiel der Gottschedin 'Das Testament' vor, so ist der pädagogische Effekt stets derselbe. Man bekommt jedesmal die Äußerung zu hören: „Solche Menschen hat es einmal gegeben?" Und solche Menschen hat es tatsächlich gegeben, nicht nur in der Literatur. Wir kennen sie aus zahlreichen Briefen und anderen Äußerungen des realen Lebens jener Tage, nur daß sie uns natürlich in der Dichtung viel sinnfälliger

vor Augen gestellt werden. Und wir fühlen unmittelbar, daß sie noch in demselben seelischen Zeitalter stehen, das mit der Renaissance seinen Anfang genommen hat. Trotzdem es in seinen führenden Kreisen eine höfische Kultur ist, ist es doch eine Welt kleinbürgerlich gewordener Renaissancemenschen. Das ist der Geist, der die ausschließlich herrschenden höfischen Kreise und die Personen von Stande in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts beherrscht.

Aber gerade in diesem Jahrhundert sollte das Bürgertum der kleinen Leute ein neuer Aufschwung ergreifen, das in der rein höfischen Zeit unterdrückt war. Es gewann neues Vertrauen zu sich selbst, und die neu aufkeimende Gefühlskultur des XVIII. Jahrhunderts ward aus seinen Kreisen geboren. Sie fand ihre Quelle in einer ganz neuen Frömmigkeit, die sich bereits um die Wende des XVII. zum XVIII. Jahrhundert in den Kreisen des Pietismus zuerst geltend machte. Aus dieser Bewegung heraus verstehen wir den ungeheueren Erfolg eines Buches, das 1719 in London erschien und sofort in alle europäischen Sprachen übersetzt wurde, das war der 'Robinson Crusoe' von Daniel Defoe. Wenn das allem Höheren abgewandte Herz des Abenteuerers Robinson sich in der Einsamkeit seiner Insel zu einer ihm selbst bis dahin ganz fremden neuen religiösen Vertiefung wendet, und wenn in Robinson bei tieferem Sinnen über seinen Zustand und den der ganzen Welt die Überzeugung von der alles beherrschenden „Providenz Gottes" lebendig wird, dann erkannte die damalige Zeit in ihren neu aufstrebenden bürgerlichen Schichten in diesem tiefsten Erlebnis Robinsons ihr eigenes tiefstes Erlebnis, und das erklärt das Entzücken, das dieses Buch vor allen anderen Abenteurerromanen jener Tage hervorrief.

Die neue Gefühlskultur, die sich aus dieser religiösen Bewegung entwickelte, zeitigte eine ganz neue Verbindung der Menschen untereinander. Das neue Gefühl, erst nur auf Gott gerichtet, überschreitet, einmal ausgelöst, sehr bald die Grenzen einer rein religiösen Bewegung, es richtet sich mit ihr zugleich auch auf den Bruder zur Rechten, den Bruder zur Linken, dem man zuvor so kalt gegenüber gestanden hatte, und das Ergebnis ist ein ganz neuer Typus Mensch. Die neue gefühlsmäßige Beziehung der Menschen untereinander zeitigt praktisch eine ganz neue Rücksichtnahme der Menschen aufeinander, aus der sich nunmehr eine ausgesprochene Moral dieses Bürgertums entwickelt, das, was das 18. Jahrhundert die „Tugend" nannte, die im Grunde genommen

auf nichts anderem beruht als auf einem sozialen Verantwortungsgefühl, wie es uns Gegenwartsmenschen zur anderen Natur geworden ist. Wir sprechen nicht mehr von „Tugend", denn das, was das 18. Jahrhundert die Tugend nannte, besitzen wir alle. Es ist für uns eine Selbstverständlichkeit.

Damals aber war es etwas Neues! An Stelle von Betrug und Bosheit sind Redlichkeit und Treue getreten, der Kabale tritt die Liebe gegenüber. Aufrichtigkeit, Redlichkeit und Treue sind die großen Ideale der neuen bürgerlichen Lebensanschauung des 18. Jahrhunderts, deren einflußreichster Verkünder Gellert ward, der große Tugendlehrer seiner Zeit. Vor allen Dingen die Redlichkeit ist die besondere Tugend des 18. Jahrhunderts, von der immer und immer wieder in dieser bürgerlichen Welt die Rede ist. In dem Major von Tellheim schuf die Zeit sich geradezu ein Prototyp der Redlichkeit. Und aus der Gefühlskultur entwickelte sich ein Freundschaftskultus, wie wir ihn heute kaum noch verstehen. Was für Freunde hat der Major an Just und Werner! Der ganze erste Akt der 'Minna von Barnhelm' ist gleichsam ein einziges hohes Lied auf Redlichkeit und Freundschaft.

Doch wir sind der Entwicklung vorausgeeilt. Richten wir unseren Blick noch einmal auf die Zeit, die Lessing voraus gegangen war. Noch steht die neue bürgerliche Welt mit ihrem sozialen Verantwortungsgefühl, das in Aufrichtigkeit, Redlichkeit und schwärmerischer Zuneigung seinen Ausdruck fand, nicht allein. Die Vertreter der älteren Kultur stehen dem neuen bürgerlichen Menschen noch allerorts im Wege. Und der neue bürgerlich sentimentale Mensch ist mit seiner Redlichkeit dem boshaften gegenüber im Nachteil, er ist der schwächere, und so muß er überall leiden unter der Verfolgung, der Nachstellung des gewissenlosen Menschen der vorbürgerlichen Kultur. Die Verfolgung, die Nachstellung stellt anfangs den noch rein mechanischen Hebel dar, der die Handlung in den Dichtungen dieser Zeit in Bewegung setzt. Aber der neue Gedanke der Redlichkeit setzt sich durch, trotzdem in diesem Kampfe die Redlichen gegenüber den Boshaften die Schwächeren sind, und so setzt sich immer im Laufe des Geschehens letzten Endes die tiefere sittliche Idee durch, selbst dann, wenn sie der Realität der Dinge gegenüber lebensunfähig erscheint. Aber es vergehen Jahrzehnte, bis der neue bürgerliche Mensch über den herrschenden politischen Menschen den Sieg davon trägt.

Die erste Dichtung, in der uns die Guten und die Bösen, die Frommen und die Gottlosen, die Tugendhaften nnd die Lasterhaften nebeneinander gezeigt werden, ist die 'Insel Felsenburg', die beste deutsche Robinsonade, von Johann Gottfried Schnabel aus dem Jahre 1731. Aber die neue, der Kabale entkleidete bürgerliche Welt, die der Verfasser hier vor unseren Augen entstehen läßt, kommt ihm — selbst 1731 noch! — so unzeitgemäß unwahrscheinlich vor, daß er sie gleichsam nur als eine Utopie weit draußen auf einer fernen Insel im Ozean erscheinen läßt. Die neue Gemeinschaft des gefühlvoll bürgerlichen Menschen schließt sich dort ängstlich vor der boshaften europäischen Welt ab. Und wenn man trotzdem genötigt ist, weitere Mitglieder aus der unerträglichen europäischen Welt in die neue Gemeinschaft auf der Insel Felsenburg aufzunehmen, so werden sie einer peinlichen Prüfung unterzogen und müssen vor allen Dingen ihre ganze bisherige Lebensgeschichte erzählen. Und diese „Geschichten“ der 'Insel Felsenburg' gestalten sich nun zu den Geschichten der in der noch unbürgerlichen Welt Europas Verfolgten und enthüllen uns einen in seiner Art großartigen Aspekt von dieser Welt der Kabale und Intrige, aus der ihre Erzähler Zuflucht suchen draußen in der neuen Gemeinschaft auf der Insel Felsenburg.

Fünfzehn Jahre nach der 'Insel Felsenburg' wagt Gellert es dann zum erstenmal, diese Welt des neuen bürgerlichen Menschen in Europa sich entfalten zu lassen, und schreibt 1746 in seinem 'Leben der Schwedischen Gräfin von G.' den ersten, seiner moralischen Tendenz nach rein bürgerlichen Roman, dem erst acht Jahre später 1755 Lessings erstes bürgerliches Drama, die 'Miss Sara Sampson', folgt, von der die Literaturgeschichte soviel Rühmens macht, ohne die Leistung Gellerts in ihrer Bedeutung auch nur entfernt gebührend zu würdigen.

Noch aber bleiben auch in der Folgezeit Gute und Böse, Fromme und Gottlose in den dichterischen Schöpfungen der neuen bürgerlichen Kultur zunächst gleichmäßig auf die verschiedenen Stände verteilt. Das wird anders mit der 'Emilia Galotti' aus dem Jahre 1772. Hier wird sich die neue bürgerliche Kultur ihrer selbst als bürgerlicher zum erstenmal voll bewußt, indem sie die ihr entgegengesetzte Kultur der sozialen Gewissenlosigkeit als die der höfischen Kreise erkennt und nun auch diesen zuschiebt. Laster und Tugend, Bosheit und Redlichkeit waren in den vorausgegangenen Dichtungen immer ohne Unterschied auf höfische und

bürgerliche Kreise verteilt gewesen. Hier aber werden Tugend und Laster auf die gegensätzlichen Stände verteilt und das Laster, d. h. nichts anderes als die soziale Gewissenlosigkeit, für den höfischen Stand in Permanenz erklärt. Der ethische Gegensatz wird zum sozialen, und das Bürgertum bäumt sich gegen die Gewalt, die an die Bedingungen seines moralischen Daseins greift. Aber es ist ohnmächtig durch die selbst auferlegte neue bürgerliche Moral! Nur Gewalt hätte sich gegen die Gewalt zur Wehr setzen können. Aber eben Gewalt untersagte die neue Moral. So unterwirft sich in der 'Emilia Galotti' letzten Endes das Bürgertum noch, aber mit einem dumpfen, furchtbaren Groll im Herzen. Schon hört man 1772 in der Ferne den dumpfen Donner der nahenden Revolution, aber die Kraft zu einem persönlichen Anspruch an das Leben geht den Menschen in der 'Emilia Galotti' ab.

Gerade an dieser Dichtung wird uns mehr als an jeder anderen deutlich, wie die Aktivität des früher ungebundenen Menschen durch die neue Lebensanschauung geschwächt worden ist, damit aber in ein kritisches Stadium gerät, das gewaltsam nach einer neuen Lösung drängt. Und der neue Kampf um die Lebensanschauung, der nun in der Sturm- und Drangzeit anhebt, richtet sich fast noch mehr gegen die Lebensanschauung des bürgerlichen Menschen als gegen die Lebensanschauung des vorbürgerlichen Menschen. Es handelt sich, wie wir sehen werden, um die Rechtfertigung eines subjektiven Anspruches an das Leben. In der 'Emilia Galotti' tragen die Grundsätze einer allgemeingültigen und insofern objektiven, bindenden Moral noch den Sieg über den subjektiven Anspruch an das Leben davon. Sie tragen ihn vor allen Dingen deswegen davon, weil die noch herrschende alte Welt- und Gottesanschauung der Entfaltung eines subjektiven Anspruches an das Leben im Wege steht.

* * *

Die alte Gottesanschauung der Zeit der Aufklärung trug einen durchaus transzendenten Charakter. Sie stammte noch aus der Zeit des vorbürgerlichen Menschen, aus der Zeit einer rein mechanischen Naturanschauung. Gott ist nach dieser Anschauung nicht ein der Welt innewohnendes Prinzip, sondern er steht ganz außerhalb der Welt, er ist, um es einmal ganz naiv auszudrücken, der liebe Gott droben im Himmel. Er hat die Welt am Schöpfungstage geschaffen, die nun rein mechanisch, gleich einem Uhrwerk, abläuft. Irgendein Eingreifen Gottes in den weiteren Ablauf der

Welt würde der mechanischen Naturanschauung widersprochen haben, hätte als übernatürlich abgelehnt werden müssen. Um dieses Eingreifen unnötig zu machen, gestaltet sich die Vorstellung, daß Gott eben schon gleich bei der Schöpfung diese Welt so trefflich und zweckmäßig gemacht habe, daß ein derartiges Eingreifen gar nicht vonnöten sei. Es herrscht also eine göttliche Zweckmäßigkeit in allen Dingen. Darum galt der bürgerlichen Welt in der Zeit der Aufklärung, in den Tagen Gellerts und Lessings, diese Welt noch als die beste aller denkbar möglichen Welten.

Dieser Glaube an die Zweckmäßigkeit der Dinge, an die Güte der Vorsehung, die Providenz Gottes, war es ja, der schon Robinson in Sonderheit glücklich machte. Aber dieser Glaube an die Güte der Vorsehung ward in den Tagen der bürgerlichen Kultur nun auch geradeswegs zu einem moralischen Postulat. Er verlangte praktisch vom Menschen, daß er nicht mit Gott hadere, daß er sich mit den Fügungen des Schicksals zufrieden gebe. Er machte ihm eine außerordentliche Passivität gegenüber den Dingen zur moralischen Pflicht. Das bedeutete eine Moral, die jeden subjektiven Anspruch an das Leben, ein persönliches Eingreifen in die Schicksalsgestaltung durch den Menschen selbst aus moralischen Gründen ausschloß. Das Ideal der Lebensführung, wie es demgemäß in den Romanen noch der Mitte des Jahrhunderts zum Ausdruck gelangte, war ein Ideal der Gelassenheit und Genügsamkeit. Und dies ist und bleibt im Grunde genommen auch noch bis auf den heutigen Tag das Ideal der eigentlich bürgerlichen Lebensauffassung.

Das Gelassenheitsideal, das in religiösen Vorstellungen seinen Ursprung sucht, hat seinen vollkommensten Ausdruck erfahren in dem schon erwähnten kleinen Roman Gellerts 'Leben der schwedischen Gräfin von G.', erschienen 1747/48. Dieser Roman ist geradezu die klassische Darstellung der bürgerlichen Welt- und Lebensanschauung der vorsubjektivistischen Zeit, in seiner Art ein Weltanschauungsroman so gut wie der 'Werther', nur einer Weltanschauung, die nicht mehr die unsere ist und uns daher nicht mehr soviel sagt. In diesem Roman sehen wir die Personen sich mit einer uns unmöglich erscheinenden Gelassenheit mit den Fügungen der Vorsehung abfinden, mit einer für unser Gefühl fast unsittlichen Gelassenheit, weil sie einen hohen Grad von Charakterlosigkeit voraussetzt. Der Gatte der Gräfin, mit dem

diese sehr glücklich gewesen, fällt im Kriege. Die Gräfin heiratet hernach den besten Freund ihres gefallenen Gatten, den bürgerlichen Herrn R..., mit dem sie ebenso glücklich wird. Ja, das Glück dieser neuen bürgerlichen Ehe der Gräfin wird uns sogar noch ganz besonders lebendig geschildert. Nach Jahren kehrt der Graf zurück. Er war nur fälschlich totgesagt. Nun sollten wir meinen, es müsse ein fürchterlicher innerer Konflikt in diesen Menschen entstehen. Davon ist aber gar nicht die Rede. Es besteht überhaupt gar kein Zweifel, daß man sich den Fügungen des Schicksals unterzuordnen hat. Gelassen gibt die Gräfin das neue Glück auf und kehrt in die Arme ihres ersten Gatten zurück, gelassen findet sich Herr R..., der so überaus glücklich mit ihr gewesen, in dieses Schicksal. Die Alternative „Dieser oder Keiner", wie sie hernach im 'Werther' auftritt, kennt diese Zeit noch nicht. Uns berührt es geradezu unsittlich, wie diese Frau sozusagen willenlos von der einen Hand in die andere übergeht und von der anderen wieder in die eine. Aber gerade diese Passivität gegenüber dem Schicksal erschien der Zeit besonders moralisch und rührend. Diese selbe Passivität erlaubt es dem Herrn R... innig mit den wieder vereinten Eheleuten befreundet zu bleiben, er bleibt sogar der tägliche Gast und Zeuge ihres neuen Glückes, und eine ehemalige Jugendgeliebte des Grafen wohnt auch noch mit in demselben Haushalt. Das geschieht nun zwar gegen den Willen des Grafen, aber die Gräfin duldet es nicht anders. Eifersucht gibt es nicht. Es herrscht ein wohltemperiertes Gefühl, das jede heftigere Regung ausschließt. Eifersucht in Sonderheit galt als besonders unmoralisch, sie hätte ja einen persönlichen subjektiven Anspruch an das Leben bedeutet. Und wir fühlen, das alles ist nichts Literarisches, Gemachtes, nichts, was den Menschen von damals durch Gellert aufgedrungen wird, sondern etwas, das ihrem wahren Temperament durchaus entspricht. Geliebt wird, wen das Schicksal zur Liebe gewährt. Überaus liebenswert erschien dem empfindsamen Menschen ja jeder. Ein Begehren darüber hinaus kennt man nicht. Es galt als unmoralisch, als Gotteslästerung.

Dieses selbe laue, unentschiedene Gefühl beherrscht auch noch Emilia Galotti, es weckt in ihr die Angst vor der Verführung durch den Prinzen; denn sie weiß: sie wird ihn lieben trotz der Ermordung des Bräutigams, sie wird jeden lieben, den ihr das Schicksal gewährt. Emilia ist noch ein ganz vorsubjektivistischer

Charakter, deshalb ist seine glaubhafte Darstellung durch eine Schauspielerin unserer Tage mit ganz anders entwickeltem subjektivem Seelenleben fast unmöglich.

Im vollen Gegensatz zu dieser Lebensauffassung und Gefühlsnote, wie wir sie am reinsten in Gellerts Roman dargelegt finden, sehen wir den Menschen der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts. Das Charakteristische der Entwicklung ist eine beständig zunehmende Intensität der Gefühle, ein unaufhaltsames Wachsen des Temperamentes der Art, daß wir in Goethes Jugendroman, den 'Leiden des jungen Werthers', Äußerungen der Leidenschaft sich geltend machen sehen, die der weichen Empfindsamkeit der 50er und 60er Jahre nicht mehr entsprechen. Die Leidenschaft wird an Stelle der Gelassenheit das Ideal der Lebensführung, ungeachtet aller höchst unbürgerlichen Konflikte, die aus ihr erwachsen. Und so entsteht im höchsten Gegensatz zu Gellerts Roman einer unter allen Verhältnissen stets befriedigten Empfindsamkeit in Goethes 'Werther' der Roman der unglücklichen Liebe.

Die zur höchsten Leidenschaft entwickelte Seele des Menschen der 70er Jahre fügt sich nicht mehr in die Grenzen des gegebenen Möglichen, sie greift leidenschaftlich über diese Grenze hinaus ohne alle Rücksicht auf die Möglichkeit der Erfüllung ihres Begehrens. Es versteht sich von selbst, daß der neue subjektivistische Mensch, wie er uns in diesem Roman 1774 zum erstenmal und deutlich gegenüber tritt, mit der alten Gottesanschauung, die jeden subjektiven Anspruch an das Leben ausschloß, nicht mehr fertig werden konnte. Und so sehen wir langsam von unten herauf sich eine Bewegung gegen die herrschende Gottes- und Weltanschauung vorbereiten, die endlich zu gewaltigen leidenschaftlichen Ausbrüchen wachsen mußte, nachdem die Lebensanschauung der rein bürgerlichen Zeit bereits einer wesentlich anderen hatte weichen müssen.

Lessing steht dieser Bewegung noch sehr zurückhaltend gegenüber. Als Klopstock bereits zu derselben Zeit, da Gellert seinen empfindsamen Roman schrieb, im Jahre 1748 in seiner Ode 'An Gott' so heiß und flehentlich um den Besitz Fannys, der so innig von ihm geliebten Kusine, bat, sagte selbst Lessing, der damals doch sicher mit zu den Fortgeschrittensten seiner Zeit gehörte: „Wie verwegen, so ernstlich um eine Frau zu bitten". Und doch stellt dieser selbe Lessing zwanzig Jahre später in der 'Emilia Galotti' den ersten rein subjektivistischen Charakter auf die Bühne, nicht in der Titelheldin, wie bereits dargetan, sondern nur in einer

Nebenfigur seines größten und gewaltigsten Dramas, in der Gräfin Orsina. Die Orsina tritt mit einem hinreißenden subjektiven Anspruch an das Leben auf. Sie denkt gar nicht daran, sich mit den Dingen abzufinden. Aber es ist charakteristisch, daß Lessing diesen Subjektivismus 1772 noch nicht einem Vertreter des Bürgertums in seinem Drama beilegt, sondern nur einem Outsider, einer Maitresse, für deren moralische Haltung er sich nicht verantwortlich fühlte. Der Dichter scheint instinktiv zu fühlen, daß der Subjektivismus etwas ist, was sich recht eigentlich mit der bürgerlichen Moral nicht in Einklang bringen läßt. Das Wesen dieses Bürgertums scheint auf Verzicht der Persönlichkeit gestellt zu sein. Damit würde das Bürgertum in seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung, nachdem es kaum ein Vierteljahrhundert an der Spitze der kulturellen Entwicklung gestanden hat, mit dem Durchbruch des Subjektivismus in den 70er Jahren des Sturmes und Dranges entwicklungsgeschichtlich bereits als eine überholte Erscheinung zu bewerten sein. Tatsächlich ist die Problemstellung in der Literatur seit dieser Zeit bis auf den heutigen Tag immer wieder auf einen Kampf gegen das Bürgertum eingestellt, den Kampf zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, der in den Gesellschaftsdramen Ibsens seinen letzten großen Ausdruck erfahren hat.

Nur ein und zwei Jahre nach der 'Emilia Galotti' gelangt 1773 im 'Götz von Berlichingen' und 1774 in den 'Leiden des jungen Werthers' die neue kulturelle Bewegung des Subjektivismus zum Durchbruch. Der Götz und der Werther sind die hinreißendsten Dokumente des Frühsubjektivismus, in denen der Ruf nach Freiheit erschallt und eine Leidenschaft entwickelt wird, die sich überhaupt nicht mehr durch mechanische Regeln und Vorschriften in Banden schlagen läßt. Und wenn Werther in seinem Herzen das süße Gefühl der Freiheit nährt, daß er diesen Kerker des Lebens verlassen kann, wann er will, so bedeutet das den subjektivsten Anspruch auf ein Eingreifen in das eigene Schicksal, der überhaupt gestellt werden kann. Es ist nicht nur ein subjektiver Anspruch auf das Leben, der alle bisherigen Äußerungen subjektiven Seelenlebens überschreitet, sondern es ist ein subjektiver Anspruch auf die Gestaltung des Schicksals in dem Sinne, daß dieses Schicksal über das kleine irdische Leben weit hinaus greift und ausmündet in die Ewigkeit. Das ist ein so radikaler Umsturz der bürgerlichen Moral, daß wir uns die Erregung der

älteren Generation von damals, die in den Anschauungen des sich neu entwickelnden Bürgertums groß geworden war, lebhaft vorstellen können.

Indes der leidenschaftliche Charakter, den der neue Mensch der 70er Jahre angenommen hatte, blieb eine Erscheinung, die nicht mehr auszumerzen und mit der als bestehender Tatsache zu rechnen war. Und wenn die veränderte Lebensanschauung den neuen Menschen gänzlich außerstande setzte, sich weiter noch gelassen mit dem Schicksal ohne persönliche Anteilnahme abzufinden, wie es die transzendente Gottesanschauung des bürgerlichen Menschen verlangte, dann entstand damit eine Diskrepanz zwischen Welt- nnd Lebensanschauung, die nun auch zu einer Umgestaltung der Welt- und Gottesanschauung der Zeit führen mußte, wo die Lebensanschauung der alten Gottesanschauung nicht mehr angepaßt werden konnte.

Aber die Gottesanschauung der kommenden Zeit, die Gott nicht mehr als ein transzendentes Wesen außerhalb der Welt, sondern als ein der Welt immanentes Prinzip erfaßte und damit den Menschen an der Gestaltung des eigenen Schicksals beteiligte, ward vorerst nicht gefunden. So sehen wir, wie vorerst nur ein verzweifelter Angriff nach dem anderen auf die herrschende Gottesanschauung gemacht wurde. Und die sozialen Tendenzen der Zeit verwickeln sich nun immer mehr mit den Kämpfen um die Gottesanschauung. Sie werden der Faden, an dem die Frage nach der Gottesanschauung abgehaspelt wird. Immer wieder wird die Frage aufgeworfen, ob man sich angesichts der ungeheueren sozialen Unbill, die man unter dem bestehenden politischen System von dem noch immer herrschenden vorbürgerlichen Menschen der Intrige und Kabale zu erleiden habe, gelassen in das Schicksal fügen könne, wie es die alte Gotteſanschauung verlangte. In drei großen Dramen wird diese Frage nach der Gottesanschauung vor allen Dingen akut, in dem 'Ugolino' von Gerstenberg, der schon vier Jahre vor der 'Emilia Gallotti' 1768 erschienen war, dann in der 'Emilia' aus dem Jahre 1772 selbst und schließlich in den 'Räubern' des jungen einundzwanzigjährigen Schiller aus dem Jahre 1781.

Im 'Ugolino' wird die Gottesanschauung zum erstenmal zur Debatte gestellt. In diesem Drama muß der Held mit seinen drei Söhnen, durch die rohe Gewalt seiner Verfolger in den Hungerturm geworfen, den schrecklichsten aller Tode sterben und nicht nur das, sondern erst noch mit ansehen, wie seine eigenen Kinder

langsam zu Tode kommen. Als der eine der Söhne in verzweifeltem Hunger über die Leiche der Mutter herfällt, die in dem furchtbaren Gefängnis aufgebahrt ist, da bricht in dem Vater die ganze herrschende sittliche Weltordnung zusammen: „Der Mensch ist Mensch, mehr nicht. Herrscher im Himmel! Deine Lasten sind zu schwer! Was hab ich erlitten! Könnt ich, wie das morgenländische Weib, eine Marmorsäule dastehn, so wollt ich zurückschauen! O nun beb Erde! nun brüllt Sturmwinde! nun wimmre, Gebärerin! wimmre! wimmre! die Stunde deines Kreisens ist eine große Stunde ... Wenn der Sohn mit dem Gebiß der Hyäne am Fleische zehrt, das ihn gebar: o ihr Elemente! so sei Krieg der allgemeine! Suphurisches Feuer zersprenge den Schooß der Mutter Erde! Der Abend verschlinge den Morgen! Die Nacht den Tag! ewiger chaotischer stinkender Nebel die heilige Quelle des Lichts!... Ihr Mütter der Kinder und Säuglinge! Ihr Weiber mit zartfühlenden Herzen! Menschengeschlecht! heult zum Mond auf! heult zu ihm auf, der höher als der Mond ist! zu ihm, der eure Wehklage hören kann! Klagts dem Allwissenden, daß dies Loos ein Loos der Kinder und Säuglinge ist ... Was? Tage und Nächte lang angestarrt von jenen weit offenen Augen deiner Erschlagenen und auch Verhungerten? was? nein! nein! nein! bei allen Schauern des Abgrunds! nein! Ich will es nicht aushalten! beim allmächtigen Gott! ich will nicht!" — Schon ist Ugolino im Begriff, sein Haupt an der Wand zu zerschmettern, da ergreift ihn im letzten Augenblick noch einmal das Gewissen der Zeit. Noch findet sich auch dieser Elende mit seinem entsetzlichen Schicksal ab, und das Problem des ganzen Dramas kommt klar zum Ausdruck, die Frage, ob der Mensch fähig ist, in das Walten des Schicksals mit Erfolg einzugreifen, wenn Ugolino sich in diesem letzten Augenblick die Frage vorhält: „Kannst Du die Bande der sieben Sterne zusammen binden? oder das Band des Orion auflösen? Kannst Du den Morgenstern hervorbringen zu seiner Zeit? oder den Wagen am Himmel über seine Kinder führen? Weißt Du, wie der Himmel zu regieren ist? oder kannst Du ihn meistern auf Erden?"

Spielt dieses Drama in einer weit abgelegenen Zeit, so führte die 'Emilia Galotti' mitten in die sozialen Verhältnisse der damaligen Gegenwart. Und in diesem Drama gerät die Menschheit mit der herrschenden transzendenten Gottesanschauung in einen unlösbaren Konflikt, einen Konflikt, aus dem der alte Oberst Odoardo Galotti sich nicht mehr anders zu helfen weiß, als daß er

der eigenen Tochter den von ihr erbetenen Tod gibt, anstatt sie durch einen Angriff auf ihren größten Feind zu retten und den ermordeten Schwiegersohn zu rächen. Rache wäre eine individuelle Regung gewesen, die die bürgerliche Moral verbot, und wäre zugleich ein Gott-Vorgreifen gewesen, was die Weltanschauung verwarf. „Deine Sache, mein Sohn“, sagt Galotti im Hinblick auf den ermordeten Appiani, „wird ein ganz Anderer zu seiner machen!“

Kommt das Problem der Gottesanschauung hier auch weniger klar in Worten zum Ausdruck, so mußte es doch um so furchtbarer durch das Schicksal der von ihr abhängigen Personen auf der Bühne wirken. Man hat in neuerer Zeit gesagt, daß Ibsen seine Zuschauer immer mit einem großen Fragezeichen aus dem Theater entlasse, daß er Fragen aufwerfe, ohne sie zu lösen. Das ist aber in ungleich höherem Grade der Fall bei Lessing in der 'Emilia Galotti'. Nie sind Zuschauer mit einem größeren Fragezeichen aus dem Theater entlassen worden als die Zeitgenossen Lessings bei der 'Emilia Galotti'. Die Zuschauer mußten sich unwillkürlich beim Nachhausegehen sagen: „Aber da stimmt doch irgend etwas nicht! Das kann doch unmöglich so in der Ordnung sein!“ Was aber nicht stimmte, darauf kamen sie nicht, das wußte wohl auch Lessing selber nicht. Nur das Unmögliche, das Unerträgliche des Zustandes war gewiß. Daß es sich dabei um das Problem der Gottesanschauung handelte, hat dann einer aber ganz richtig erkannt, und das war Goethe. Er läßt Werther in der letzten Stunde, da er entschlossen ist, den großen Schritt in die Ewigkeit zu tun, in der 'Emilia Galotti' lesen. Dieses Buch findet man aufgeschlagen nach Werthers Tode auf seinem Pult liegen.

Schillers 'Räuber' trugen den furchtbaren Zweifel an die Berechtigung der herrschenden Gottesvorstellung und an die Güte der Vorsehung nun aber erst recht eigentlich in die große Menge hinaus, nachdem bereits in Bürgers 'Leonore' immer wieder die Anklage „Gott hat an mir nicht wohl getan“, „Bei Gott ist kein Erbarmen“ erklungen war und das Gedicht mit den Versen

> Geduld, Geduld, wenns Herz auch bricht!
> Mit Gott im Himmel hadere nicht!
> Des Leibes bist du ledig,
> Gott sei der Seele gnädig!

ausgegangen war. Aber es wird meist dabei übersehen, daß es nicht etwa die guten Geister sind, die diese Worte Leonore zurufen, sondern die Gespenster! „Geduld! Geduld! wenns Herz auch

bricht, mit Gott im Himmel hadere nicht!" Das ist Spott! Das ist Hohn! Das ist geradezu ein Dolchstoß in das Herz des im alten Sinne gläubigen Menschen, ein Hohn, den die Gottesanschauung nicht zu ertragen vermochte, ohne in ihren Grundfesten erschüttert zu werden. Und eben das, was in dem Musenalmanach von 1774 nur gedruckt erschienen war, das spricht Schiller in den 'Räubern' von dem weit tragenden Podium der die Welt bedeutenden Bretter in die große Menge hinaus.

Wieder wird die Frage auch hier angesichts einer unerhörten sozialen Unbill abgehandelt. Wild bäumt sich in diesem Drama die Empörung gegen alle Büberei der Vertreter der älteren Kultur auf, die eine edle Seele in die Arme des Verbrechens treibt. Furchtbar wird es diesmal klar, was in der 'Emilia Galotti' noch zweifelhaft geblieben: Nur das Verbrechen rettet vor der Gewalt der Tyrannen! Und Schiller mußte 1781 fliehen, was Lessing nach der 'Emilia Galotti' 1772 noch nicht nötig hatte. Die Wirkung dieser Erkenntnis, die an die Grundmauern der bürgerlichen Moral griff, war bei der Uraufführung der 'Räuber' ungeheuer.

Aber mehr als in allen vorhergegangenen Dichtungen ward der Glaube an die Berechtigung der herrschenden Gottesanschauung in den 'Räubern' noch erschüttert durch einen anderen Umstand. Nicht allein um die soziale Unbill handelt es sich, der gegenüber man nicht gelassen bleiben kann. Der Glaube an die Güte der Vorsehung wird noch ungleich mehr in Frage gestellt durch die Willkür des Fatums, die in diesem Drama ans Licht gestellt wird. Moor wird nicht Räuber wegen der Kabalen seines Bruders Franz. Bis in den vierten Akt weiß er gar nichts von dem Schurkenstreich, dem er zum Opfer gefallen ist. Nach einer wilden Jugend will er sich bessern, in die Arme seines Vaters zurückkehren und die gefühlsmäßigen Beziehungen zur bürgerlichen Welt wiederherstellen, die er vernachlässigt hat, da wird er durch den Brief des alten Moor verstoßen. Gott nimmt seinen guten Willen also gar nicht an. Gott will das Gute nicht. Und alles Tun Moors richtet sich zunächst gar nicht gegen die Büberei Franzens, sondern gegen die Heuchelei des Bürgertums und die Willkür Gottes.

Ausgeschlossen aus der bürgerlichen Welt, aller gefühlsmäßigen Beziehungen beraubt, kann er sein Selbstbewußtsein, das von diesen Beziehungen abhängig ist, nur aufrecht erhalten, indem er sich gewaltsam zu dieser Umwelt wieder in Beziehung setzt.

Und das gestörte Selbstbewußtsein reagiert daher in Zerstörungswut. Dann aber sucht er aus der Not eine Tugend zu machen, die Kraft in sich zu finden, als der große Einsame ohne gefühlsmäßige Beziehungen zur Umwelt zu leben. Herausgeschleudert aus der bürgerlichen Welt tritt er ihr nicht mehr mit Willkür gegenüber, geläutert durch einen sittlichen Willen nicht mehr als der Zerstörer, sondern als der Erfüller der im Grunde genommen in ihr liegenden sittlichen Idee. Er tritt ihr gegenüber als der Weltenrichter, er will die aus den Fugen gegangene sittliche Weltordnung durch sein Handeln wieder einrenken, nachdem dieser vielgepriesene Gott hinter den Wolken so erbärmlich versagt hat. Seine Losung lautet: „Mein Handwerk ist Wiedervergeltung, Rache ist mein Gewerbe“.

Doch der Versuch mißlingt. Der erste Zweifel wandelt ihn an, da er sieht, wie das Handwerk von den Seinen mißbraucht wird, und die Vernichtung nicht die Schuldigen, sondern die Unschuldigen trifft: „Da steht der Knabe schamrot und ausgehöhnt vor dem Auge des Himmels, der sich anmaßte, mit Jupiters Keule zu spielen, und Pygmäen niederwarf, da er Titanen zerschmettern sollte — geh, geh! du bist der Mann nicht, das Racheschwert der oberen Tribunale zu regieren, du erlagst bei dem ersten Griff“. Und nur der Zwang dramatischer Notwendigkeit hält ihn noch einmal bei der einmal gewählten Aufgabe.

Indes auch der Versuch, als der große Einsame zu leben, mißlingt. Karl Moor kann der gefühlsmäßigen Beziehung nicht entbehren, und er kehrt daher in die Heimat zurück. Dort erst kommt das große Erkennen über ihn, daß er gar nicht von der heuchlerischen bürgerlichen Welt verstoßen war, daß er durch einen Irrtum Räuber geworden war, und Gott, dieser gütige Gott, solchen Irrtum zugelassen hat, ihn hat Räuber und Mörder werden lassen ohne innere Notwendigkeit!

Es läge für Karl nahe, an Franz Rache zu nehmen. Aber das wäre in der Tat die Rache, die die bürgerliche Moral verwarf, Rache aus persönlichen Motiven. Karl Moor hat immer nur die Welt gerächt, nie sich selbst. Das Motiv seines Handelns ist und bleibt ein im Sinne der bürgerlichen Moral streng selbstloses. Das bestimmt ihn auch jetzt. Karl verzichtet auf eigene Rache. Er will fliehen. Da findet er Schweizer, der Spiegelberg erstochen hat, weil er Karl meucheln wollte: Spiegelberg, der den Räubergedanken ersonnen, der Karl zu dem verhängnisvollen Entschluß

verleitet hatte. Karl stutzt. Es ist das erstemal, daß sich ihm der Eindruck aufdrängt, daß sich die sittliche Weltordnung im herkömmlich transzendenten Sinne wiederherstellen wolle: „O unbegreiflicher Finger der rachekundigen Nemesis! — Wars nicht dieser, der mir das Sirenenlied trillerte? — Weihe dieses Messer der dunklen Vergelterin! — das hast du nicht getan, Schweizer", d. h. Gott hat es getan durch dich, nicht du selbst. — „Ich verstehe — Lenker im Himmel — ich verstehe — die Blätter fallen von den Bäumen — und mein Herbst ist kommen — . . . Bald — bald ist alles erfüllet". Es fehlt nur noch, daß Karl der inneren Stimme gehorcht, die ihm befiehlt, selbst den Dingen, die zu Undingen geworden sind, ein Ende zu machen. Er muß aus dieser Welt scheiden.

Da tritt ihm der alte Moor gegenüber, und die Schurkerei Franzens wird in ihren ganzen Ausmaßen offenbar. Die Wirkung, die dieses Erkennen auf Karl ausübt, muß entscheidend sein für seine Stellung zum Schicksal. Aller Glaube an die Güte der Vorsehung, an die göttliche Zweckmäßigkeit der Dinge, an die beste aller Welten, an die sittliche Weltordnung könnte angesichts des Umstandes, daß das Schicksal solch unerhörte Schändlichkeit geduldet und das Glück der Beteiligten dem Zufall preisgegeben hat, in die Brüche gehen. Die Wirkung auf Karl aber ist eine andere.

Mit der Offenbarung des Bubenstücks an dem alten Moor hat das Schicksal Karl die Möglichkeit in die Hand gegeben, im Sinne seiner selbst auferlegten Mission ausgleichend zu wirken. Jetzt erst richtet sich Karls Tun gegen Franz, denn nun handelt es sich für Karl nicht mehr um Rache in eigener Sache, sondern um die Rache des Vaters, ja vielmehr um die Rache der beleidigten Natur, der beleidigten Menschheit, der beleidigten Gottheit, deren Ruf er folgt. Aufs neue scheint Gott ihm recht zu geben, ja ihn geradezu auserlesen zu haben, die aus den Fugen gegangene sittliche Welt wieder einzurenken. Und er schwört: „Höre mich Mond und Gestirne! Höre mich mitternächtlicher Himmel! der du auf die Schandtat herunterblicktest! Höre mich dreimal schrecklicher Gott, der da oben über dem Monde waltet und rächt und verdammt über den Sternen und feuerflammt über der Nacht! Hier knie ich — hier streck ich empor die drei Finger in die Schauer der Nacht — hier schwör ich, und so speie die Natur mich aus ihren Grenzen, wie eine bösartige Bestie aus, wenn ich diesen

Schwur verletze, schwör ich das Licht des Tages nicht mehr zu grüßen, bis des Vatermörders Blut vor diesem Stein verschüttet, gegen die Sonne dampft".

Das Charakteristische an diesen Worten ist, daß Karl sich hier zum erstenmal nicht mehr gegen Gott, sondern zu Gott wendet. Das Gefühl, daß doch ein gerechter Lenker im Himmel waltet, das mit dem Tod Spiegelbergs über Karl gekommen ist, ein Lenker, der durch die Menschen als immanenter und nicht transzendenter Gott die sittliche Weltordnung aufrecht erhält, hat sich in Karl verstärkt, da ihm die Rache des Vaters an Franz in die Hand gegeben ist. Diese immanente Gottesanschauung findet gegen Ausgang des vierten Aktes immer stärkeren Ausdruck, da Karl sich an seine Genossen wendet: „Es soll kein Gedanke von Mord oder Raub Platz finden in eurer Brust, bis eurer aller Kleider von des Verruchten Blute scharlachrot gezeichnet sind — das hat euch wohl niemals geträumt, daß ihr der Arm höherer Majestäten seid? Der verworrene Knäuel unseres Schicksals ist gelöst! Heute, heute hat eine unsichtbare Macht unser Handwerk geadelt. Betet an vor dem, der euch dies erhabene Los gesprochen, der euch hierher geführt, der euch gewürdigt hat, die schrecklichen Engel seines finsteren Gerichts zu sein. Entblößt eure Häupter! Kniet hin in den Staub, und stehet geheiligt auf!" Und Karl ehrt Schweizer mit dem Auftrag, Franz zu ergreifen.

Dann freilich, in der tiefen Nacht, da er mit dem Vater allein dessen Segen unerkannt erhascht — Fluch und Segen haben noch uneingeschränkt transzendente Bedeutung —, in dieser seligen Stimmung lang entbehrter menschlicher Gebundenheit wandelt ihn die Angst an, daß man den Bruder bringen könne und das Schicksal von ihm verlange, alle brüderlichen Bande des Bluts zu verleugnen, alle Beziehungen aufs neue zu zerreißen und als der einsame Weltenrichter unter die Menschen zu treten.

Da erreicht Karl die Nachricht, daß sich Franz erdrosselt hat. Das überrascht Karl wie die hilfreich ihm entgegengestreckte Hand Gottes. Der Glaube an einen gütigen und weisen Lenker der Dinge verstärkt sich in ihm. Die Last der letzten furchtbaren Mission ist von ihm genommen. Er braucht jetzt nur noch still von dannen zu gehen, da wird er von Amalie erkannt nnd sein Name dem alten Moor verraten. Moor stirbt über der Erkenntnis, daß sein Sohn, der Retter, ein Räuber und Mörder ist. Auch das empfindet Karl jetzt viel weniger als Zufall denn als gerechte

Vergeltung, die die Welt regiert: „O er vergißt nicht, er weiß zu knüpfen!“

Noch einmal blüht Karl eine neue Hoffnung, da Amalie ihn noch immer liebt. Aber die Räuber dulden es nicht, daß er ihr folgt, sie bestehen auf dem ihnen geleisteten Schwur. Das ist der entscheidende Moment. Karl sieht, daß er keine freie Wahl des Handelns mehr hat: „Es ist aus! — Ich wollte umkehren und zu meinem Vater gehen, aber der im Himmel sprach, es soll nicht sein.“ Von hier ab siegt die in Frage gestellte transzendente Gottesanschauung unbedingt. Es war nur ein erneuter Versuch, sie zu überwinden.

„Ich wollte umkehren und zu meinem Vater gehen, aber der im Himmel sprach, es soll nicht sein ... So ist's ja auch recht — ich habe nicht gewollt, da er mich suchte, itzt da ich ihn suche, will Er nicht, was ist billiger? ... Er bedarf meiner nicht.“ Unter dem Druck dramatischer Notwendigkeit ersticht Karl Amalie und löst sich damit von allen Verpflichtungen. Doch er handelt nicht aus freiem Willen. Der Glaube an die freie Schicksalsgestaltung ist damit in ihm überwunden. Er fühlt eine stärkere Macht über sich, da er im Grunde genommen nur unter dem Druck dramatischer Notwendigkeit handelt.

Und in dieser Erkenntnis, sei es nun Täuschung oder Wahrheit, gibt er den Anspruch auf Teilnahme an der Schicksalsgestaltung im Sinne einer Wiederaufrichtung der sittlichen Weltordnung auf: „Merket auf, ihr schadenfrohen Schergen meines barbarischen Winkes — Ich höre von diesem nun an auf euer Hauptmann zu sein — Mit Scham und Grauen leg ich hier diesen blutigen Stab nieder, worunter zu freveln ihr euch berechtigt wähntet, und mit Werken der Finsternis dies himmlische Licht zu besudeln — ... O über mich Narren, der ich wähnete, die Welt durch Greuel zu verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrechtzuerhalten. Ich nannte es Rache und Recht — Ich maßte mich an, o Vorsicht, die Scharten deines Schwertes auszuwetzen und deine Parteilichkeit gut zu machen — aber — o eitle Kinderei — da steh ich am Rand eines entsetzlichen Lebens und erfahre nun mit Zähneklappern und Heulen, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten würden. Gnade — Gnade dem Knaben, der Dir vorgreifen wollte — Dein eigen allein sei die Rache.“

Das ist ein vollständiges Zurückkehren auf den Boden der

bürgerlichen Moral Lessings. Mit diesen Worten leistet Karl Moor Verzicht genau in derselben Gesinnung, in der Odoardo Galotti Verzicht leistete, wenn er die Rache des Grafen Appiani mit den Worten ablehnt: „Deine Sache, mein Sohn, wird ein ganz anderer zu der seinen machen.“ Indes mag Karl Moor mit Worten Verzicht leisten, soviel er will, er würde es nie mit Taten tun. Das könnte er gar nicht. Ein Mensch wie er gliedert sich nicht mehr in das bürgerliche Milieu Lessings ein. Schiller hat auch etwas davon richtig im Gefühl, daß diese konsequente Verzichtleistung auf die Gestaltung des Schicksals zu dem Charakter Moors nicht paßt. Zum mindesten das eigene Schicksal nimmt Karl zuletzt doch wieder in die Hand: er stellt sich freiwillig den Gerichten, und das bedeutet genau soviel wie der freiwillige Tod.

Die Gottesanschauung bleibt in den 'Räubern' letzten Endes indefinibel. Eine Lösung des Problems gibt es auch hier nicht oder doch höchstens in dem Sinne, daß die Berechtigung des Zweifels selbst in Frage gestellt und zur alten Gottesanschauung zurückgekehrt wird, indem der Glaube an die sittliche Weltordnung zu einem moralischen Postulat erhoben wird. Bei der Aufführung mußte dieses Bekennen zur Weltordnung am Ende des Dramas aber doch reichlich akademisch bleiben. Der furchtbare Zweifel an der Berechtigung der herrschenden Gottesanschauung mußte ungleich stärker auf die Zeitgenossen wirken als die akademische Widerlegung dieses Zweifels. Die Aufregung bei der Uraufführung der 'Räuber' war daher ungeheuer. Ein Augenzeuge berichtet darüber: „Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraume! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten einer Ohnmacht nahe zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht.“

Dazu kam die soziale Wirkung neben der prinzipiellen. Die ganze Wut mußte sich auf Franz richten, den Vertreter der vorbürgerlichen Kabale, in dem die noch immer herrschenden Gewalten des Despotismus glossiert waren. Aber freilich in dieser Beziehung, weniger was die Gottesanschauung als was die Lebensanschauung der Zeit betraf, mußte 'Kabale und Liebe' auf die Zeitgenossen des jungen Schiller noch ungleich revolutionärer wirken. Richtete sich Karl Moors Handeln erst gegen die Heuchelei der bürgerlichen Welt und erst, nachdem er Franzens Büberei erfahren hat, gegen die soziale Gewissenlosigkeit der vorbürgerlichen Welt, wurden

die 'Räuber' aus einem antibürgerlichen Drama schließlich zu einem revolutionären Drama im Sinne der Revolution des Bürgertums gegen die Gewalt des Despotismus, so gestaltete sich 'Kabale und Liebe' von vornherein zum gewaltigsten Drama der bürgerlichen Revolution.

Und doch dürfen wir nicht übersehen, daß dem psychologischen Problem auch dieses Dramas etwas Antibürgerliches zugrunde liegt. Richtet es sich auch nicht mehr gegen die Heuchelei und Schwäche der bürgerlichen Welt, sondern stellt vielmehr in klassischer Weise den Kampf gerade dieses Bürgertums gegen die Kabale der vorbürgerlichen Kultur dar, so ist doch Ferdinand, der Held dieses Dramas, ein Mensch, dessen seelischer Habitus wie der Karl Moors ganz von einem Geist des Unbedingten beseelt ist, wie er dem Wesen des Bürgertums im Grunde genommen ganz fremd ist, ein Vertreter der moralischen Faktoren dieser bürgerlichen Welt, der doch in gewissen Eigenschaften über diese bürgerliche Welt hinausragt und dadurch in einen Rahmen gespannt erscheint, den er notwendig zersprengen muß.

So ist auch 'Kabale und Liebe' ein Drama, das sich zwischen den Vertretern dreier aufeinander folgenden Generationen des XVIII. Jahrhunderts abspielt, die jede eine Welt für sich darstellen, die vorbürgerliche Welt der höfischen Kreise des Präsidenten, die bürgerliche Welt Luisens und die — wir werden nun nicht mehr sagen dürfen: antibürgerliche Welt Ferdinands, aber auf jeden Fall — überbürgerliche Welt Ferdinands, die Welt des neuen Menschen, dessen Herold wie kein anderer der junge Schiller geworden ist. Und die Tragik beruht auf der psychischen Spannung zwischen Ferdinand und Luise, beruht darauf, daß dieses bürgerliche, im Grunde genommen ganz auf Verzicht eingestellte Mädchen, nicht der im Gegensatz zu ihm ganz auf das Unbedingte eingestellten Seele Ferdinands zu folgen vermag. Ferdinand will seine ganze Existenz opfern und mit Luise fliehen. Da versagt Luise. Sie scheut die transzendente Macht des Fluches ihres Vaters. Für so etwas kann ein Mensch wie Ferdinand kein Verständnis haben. Er sucht notwendig ein anderes Motiv hinter ihrer Weigerung, und dieses Mißtrauen macht sich die Kabale zunutze.

Ferdinand hat durch den Betrug, dem er nun zum Opfer fällt, allen Glauben an Luise verloren. Er hat mit ihr alles verloren, was ihm die Welt bedeutet. Er verzweifelt als der beziehungslose Mensch und ist darum entschlossen, diese Welt zu

verlassen. Geht er aber allein, so unterwirft er sich willenlos einer höheren Gewalt. Solche Passivität erträgt der neue Mensch nicht, der nur groß und er selbst bleiben kann, wenn er selbst die Entscheidung der Dinge in die Hand nimmt. Deshalb muß ihm Luise, die ihn verriet, in den Tod folgen.

Dann aber, als der Tod Luise die Zunge löst und Ferdinand die ganze Büberei des Präsidenten und des Wurm erfährt, zieht er sofort die subjektiven Konsequenzen, ist er sofort entschlossen, selbst den Vater zu töten: „Mit muß er, daß der Richter der Welt nur gegen den Schuldigen rase.“ Nicht anders als Karl Moor ist auch Ferdinand ganz von dem Drang erfüllt, selbst die sittliche Weltordnung wieder herzustellen. In Passivität die Entscheidung des Schicksals abzuwarten, ist für ihn unmöglich. Das ist Geist vom neuen Menschen. Luise dagegen vertritt durchaus die bürgerliche Anschauung der Welt. Ihre letzten Worte lauten: „Sterbend vergab mein Erlöser — Heil über dich und ihn!“ d. h. über Ferdinand, der sie vergiftete, und über den Präsidenten, der der eigentliche Urheber ihres ganzen Elends ist.

Ohne Ferdinands Zutun vollzieht sich schließlich das Gericht an den beiden Schuldigen. Gott hat auch Ferdinands Hilfe nicht nötig. Die sittliche Weltordnung stellt sich schließlich von selbst wieder ein. Ob das gerade der Realität der Dinge entspricht, ist sehr die Frage. Aber es ist Überbleibsel von der Weltanschauung des Bürgertums des XVIII. Jahrhunderts, Überbleibsel der Anschauung, die sich auf den Glauben an die Güte der Vorsehung und die beste aller Welten gründete.

Ein so ganz anderer Mensch als Gellert und Lessing Schiller bereits ist, fehlt es ihm in seiner Jugend doch noch an der inneren Sicherheit, die überlieferte Anschauung entscheidend anzutasten. Schiller ist der Vorkämpfer einer neuen Welt, aber er besitzt diese neue Welt noch nicht wie Goethe, für den diese ganze transzendente Gottesanschauung überhaupt nicht mehr in Betracht kam. Daraus entsteht alles Problematische in Schillers Dichtungen, daraus entstehen auch die Konflikte der Menschen, die er auf die Bühne bringt.

In ‘Kabale und Liebe’ wird dieser Konflikt zwischen alter und neuer Welt tragisch in den Gestalten Ferdinands und Luisens. Was sie auseinander bringt, das ist die unerträgliche Spannung zwischen dem bürgerlichen und dem überbürgerlichen Menschen, mehr als die Spannung zwischen dem bürgerlichen Menschen der

Liebe und dem vorbürgerlichen Menschen der Kabale, obgleich diese letztere Spannung ungleich sinnfälliger in die Erscheinung tritt.

Und da sehen wir allerdings das Bürgertum sich zum entscheidenden Schlag gegen die Gewaltherrschaft der höfischen Kreise erheben. Alte und neue Kultur stehen in diesem Drama gegenüber als die beiden großen Gegensätze, um die das ganze öffentliche Leben der Zeit sich dreht. Schon der Titel wirkt wie ein Fanal, ein Trompetenstoß, der zur Entscheidungsschlacht ruft. Laut und vernehmlich proklamiert der junge Dichter in diesem Gegenwartsstück das Recht auf Liebe, das primärste aller Menschenrechte, proklamiert es in unbedingter Unbeschränktheit, ohne jede Rücksicht auf gesellschaftliche Schranken. Und er schafft ihm in Ferdinand einen Vorkämpfer von schwindelndem Mut, der keine Schranken der Welt kennt. Nur die Büberei kann ihn überwinden. Aber sie betrügt ihn auch und mit ihm eine andere um die Bedingungen des Daseins. Ihre Wirkung ist Mord und abermals Mord. Die Menge sieht es, die Menge glaubt es, und ein Wutschrei der Empörung entringt sich ihrer Brust gegen die Gewalt der Tyrannen. Ein Schrei der Wut, gegen den keine Stimme sich mehr zu erheben wagen darf. Es ist der Geburtsschrei des Bürgertums in derselben Stunde, da sich schon ein neuer, überbürgerlicher Mensch über dieses Bürgertum hinauserhebt. — Die Schlacht ist geschlagen und moralisch entschieden, noch ehe die politische Revolution des Bürgertums angebrochen ist. Das Thema, das in diesem Drama behandelt ist, ist damit ein- für allemal erledigt. Die Kabale wird in diesem Drama tatsächlich erschlagen: wer sie hernach noch einmal aufleben lassen wollte, schuf Kitsch. Die Kabale des vorbürgerlichen Menschen scheidet damit aus der Debatte aus. Was übrig bleibt, ist die Auseinandersetzung des überbürgerlichen Menschen mit dem bürgerlichen Menschen.

Das bleibt immer ein besonderes Charakteristikum für den überbürgerlich-subjektivistischen Menschen der Sturm-und-Drang-Zeit, daß er sich politisch, d. h. sozial, auf die Seite des Bürgertums stellt, aus dem er selbst hervorgewachsen ist, und diesem recht eigentlich erst die Menschenrechte erkämpft, wozu es aus Eigenem die Kraft nicht besaß. Aber aus eben diesem Grunde stellt sich der überbürgerlich-subjektivistische Mensch der Sturm-und-Drang-Zeit kulturell dem lendenlahmen Bürgertum entgegen. Das Bürgertum als Kulturerscheinung wird vom ganzen Sturm-und-Drang und noch viel mehr später von der ganzen Romantik abgelehnt, verachtet und als kulturelle Minderwertigkeit bekämpft.

Niederschmetternd ist die Kritik, die Goethe im 'Egmont' einer Dichtung, die ihrer Konzeption nach noch ganz dem Sturm-und-Drang angehört, am Bürgertum übt. Dem Dichter schwebte dabei durchaus das Bürgertum seiner Tage vor, insbesondere Typen aus seiner Vaterstadt Frankfurt. Der 'Egmont' gestaltet sich unter seiner Hand geradezu zu einer Tragödie des versagenden Bürgertums. Vergeblich appelliert Klärchen, diese ganz aufs Unbedingte eingestellte subjektivistische Seele an die „alten, redlichen, wackeren Männer", als es sich darum handelt, Egmont zu befreien. „Und was wagen wir?" ruft sie, „zum höchsten unser Leben, das zu erhalten nicht der Mühe wert ist, wenn er umkommt." Aber das ist es gerade, was sie, Subjektivist wie Egmont, von den redlichen Männern trennt, daß sie das Leben gering achtet, wenn es sich um eine Sache handelt, die den Menschen über sein eigenes Ich erhebt. Diese Bürger können sich nicht mit dem Schwung der subjektivistischen Seele des überbürgerlichen Menschen über sich selbst erheben. Das Leben und die materielle Existenz bleibt ihnen stets das Teuerste von allem.

Egmont wäre vielleicht nicht zu retten gewesen. Er fällt der Gewalt und Treulosigkeit des vorbürgerlichen Menschen zum Opfer. Klärchen ihrerseits aber wird, ähnlich wie Ferdinand, das Opfer der seelischen Spannung zwischen dem Subjektivismus des überbürgerlichen Menschen, der sie selbst beherrscht, und der seelischen Haltung des Bürgertums, das sich zum Subjektivismus nicht zu erheben vermag. Nicht Alba, nicht dem politischen Menschen der vorbürgerlichen Zeit, wälzt Goethe die Schuld an ihrem Untergang zu, sondern dem Bürgertum, dem vorsubjektivistischen Bürgertum. Das gibt der ganzen Dichtung kulturell einen ausgesprochen antibürgerlichen Charakter, und statt des erhebenden Eindrucks lastet auf uns ein Gefühl des beängstigenden Druckes, der Hoffnungslosigkeit, des tiefsten Pessimismus, der nur durch den bezaubernden Eindruck der so ganz gefühlssicheren Hauptfiguren, Egmont und Klärchen, die nach nichts fragen, was die Leute sagen, vor deren Liebe das Bürgertum im Staub versinkt, ausgeglichen wird. So unbedingt wie Klärchen in ihrer Liebe ist selbst Gretchen doch von allen bürgerlichen Bedenklichkeiten nicht unabhängig. Egmont aber wird schließlich zusammen mit Klärchen das Opfer derselben psychischen Spannung, die sich zwischen ihnen, den beiden ganz aufs Unbedingte Eingestellten, und dem nie über alle seine Bedenklichkeiten hinaus könnenden Bürgertum ergeben. Der 'Egmont' ist das antibürgerlichste Drama,

das Goethe — sehr zum Verdruß der Charlotte von Stein — jemals geschrieben hat.

* * *

Das psychologische Problem, um das es sich in weiterer Folge bei der Auseinandersetzung zwischen dem überbürgerlichen und dem bürgerlichen Menschen handelt, bleibt das, den neuen Menschen, der sich nicht willen- und teilnahmslos den Dingen unterwerfen kann, aus der Passivität des bürgerlichen Menschen zu befreien. So lange dazu kein Weg gefunden ward, mußte jeder subjektivistische Charakter in gewissem Sinne noch eine problematische Natur bleiben, die von vornherein zum Untergang bestimmt war. Götz, Werther, Egmont, Karl Moor und Ferdinand enden tragisch. Sie sind dem Kampf ums Dasein nicht gewachsen, denn was sie bei aller subjektiven Kraft der Seele immer noch bindet, das ist nicht nur die fortherrschende transzendente Gottesanschauung, das sind auch noch eine Reihe anderer Momente.

Wer sich im Leben stark aktiv erweisen will, muß über eine gewisse innere Unabhängigkeit verfügen, muß sich von den allzu gefühlsmäßigen Beziehungen zu seiner Umgebung frei machen können. Schon Karl Moor erkennt, daß es darauf ankommt, als der große Einsame leben zu können, und gerade das vermag er nicht. In hohem Grade verfügt über diese Kraft der Einsamkeit dagegen Fiesco und später Wallenstein.

Was aber vor allem auch die Überbürgerlichen, die Subjektiven, noch immer bindet und lähmt, das ist und bleibt die bürgerliche Moral, die bürgerliche Tugend, diese große Errungenschaft des XVIII. Jahrhunderts, die doch auch sie als soziale Vorkämpfer des Bürgertums gegen Betrug und Bosheit des vorbürgerlichen Menschen nicht verleugnen können. Betrug und Bosheit sind Waffen im Ringen der Menschen miteinander. Aufrichtigkeit, Redlichkeit und Treue, diese praktischen Ideale der bürgerlichen Welt, die auch die bestimmenden Regulative im Handeln des überbürgerlichen Menschen bleiben, sind dagegen keine Waffen. So sahen wir schon Odoardo Galotti durch die bürgerliche Moral — das „Gesetz", wie er es nannte — den höfischen Kreisen gegenüber wehrlos dastehen. Und auch noch in den 'Räubern' ist Franz, der Intrigant, derjenige, der die Fäden der Handlung in der Hand hält. Immer mehr mußte sich erweisen, daß das bürgerliche „Gesetz" zum Handeln im praktischen Leben unfähig machte. Und Karl Moor revoltiert gegen das „Gesetz". Es kam auf eine Änderung oder zum mindesten auf eine Modifizierung dieses Gesetzes an. Und das erkannt hat

eigentlich nur Schiller. Er schafft allein einen neuen Typus Mensch, der sich entwicklungsgeschichtlich über den bürgerlichen Menschen im aktionsfähigen Sinne hinauserhebt, nicht Goethe. Betrachten wir die charakteristischen Merkmale dieses neuen Menschen.

Aufrichtigkeit, Redlichkeit und Treue waren die praktischen Ideale des bürgerlichen Menschen des XVIII. Jahrhunderts im Gegensatz zu Betrug nnd Bosheit des vorbürgerlichen Menschen. Redlichkeit und Treue bleiben dabei unveräußerliche Errungenschaften des neuen Menschen. Die Frage war nur, ob zu ihrer Innehaltung jederzeit die Aufrichtigkeit des Handelns unerläßlich sei. Mit dieser uneingeschränkten Aufrichtigkeit schossen die Tendenzen der Zeit anfangs übers Ziel. Sie schloß jeden Kampf, jedes erfolgreiche Handeln im Leben aus. Wo sich Menschen im Leben mit anderen messen, um den Erfolg ringen müssen, da geben sie alle Aussicht auf Erfolg von vornherein auf, wenn sie den Gegner in ihre Karten gucken lassen. Diese sentimentale Aufrichtigkeit war es vor allen Dingen gewesen, die die Menschen der empfindsamen Zeit des Jahrhunderts aktionsunfähig gemacht hatte.

Wenn Schiller — nicht der um zehn Jahre ältere Goethe — diesem lendenlahmen Geschlecht gegenüber vor allen Dingen den Mann des aktiven Handelns, den Mann der Tat auf die Bühne stellt, so läßt er ihn wohl von dem Geist der Treue und Redlichkeit beseelt sein, auf die uneingeschränkte Aufrichtigkeit dagegen verzichtet er. Das Wesen des Schillerschen Menschen der Tat beruht darauf, daß er meistens eine für seine Umgebung undurchsichtige Rolle spielt, daß er, wie Fiesco als erster, eine Larve trägt. Dieser neue Schillersche Menschentyp zeigt schon darin einen eigentümlich subjektivistischen Zug, daß er eine Idee von sich hat. Er ist nicht unmittelbar er selbst, sondern er ist vielfach ein anderer, der er nur scheinen will, um erst im gegebenen Augenblick seine wahre Natur zu offenbaren. So spielt Marquis Posa lange Zeit eine Rolle, die Don Carlos nicht durchschaut. Wallenstein ist für seine ganze Umgebung ein Rätsel. Aber gerade dadurch werden sie zum Handeln fähig, wenn auch nicht verkannt werden darf, daß sie andererseits den Gefahren zum Opfer fallen, die sich aus dieser Undurchsichtigkeit für ihre Umgebung ergeben. Sie selbst verlassen sich unbedingt auf das Vertrauen, das ihnen von ihren Freunden entgegen gebracht werden soll, auch wenn diese sie nicht verstehen. Diese sind dann aber meist menschlich zu klein, d. h. entwicklungsgeschichtlich zurück, solcher Erwartung bis zu Ende entsprechen zu können. So ergibt

sich auch hier wieder zumeist die Tragik aus psychischer Spannung zwischen dem überbürgerlichen großen Menschen der einsamen Tat und den in bürgerlichen Anschauungen haften gebliebenen reinen Idealisten. Das ist vor allen Dingen der Fall zwischen Max Piccolomini und Wallenstein.

Bei Max ist freilich die altbürgerliche Aufrichtigkeit hinausgehoben in eine subjektivistische Sphäre der Reinheit wie bei der Iphigenie Goethes. Während Goethe aber diesem verklärten Bürgertum Iphigenies nichts Höheres gegenüber zu stellen weiß, hebt sich Wallenstein als ein Titan aus dieser ganzen bürgerlichen Welt hinaus, der Mann der Macht, nicht des vorbürgerlichen Egoismus, aber der Mensch, der eine größere Mission in sich trägt, die zu erfüllen seine einzige Pflicht ist über alle bürgerlichen Bedenklichkeiten hinaus. Hatte Schiller bis dahin an Redlichkeit und Treue festgehalten und nur die Aufrichtigkeit aufgegeben, so handelt es sich im 'Wallenstein' im Grunde genommen bereits um die Frage: „Muß der Mensch eigentlich treu sein?" Wallenstein ahnt, daß es im Grunde genommen gar nicht auf die bürgerliche Treue gegen die anderen ankommt, sondern darauf, daß der Mensch sich selbst treu bleibt. Er kennt keine andere moralische Bedingtheit als diese Treue gegen sich selbst, die Ibsen als das höchste moralische Postulat aufstellt. Wallenstein fühlt, daß das einen Bruch mit den ganzen überlieferten bürgerlichen Moralanschauungen bedeutet. Er kämpft gegen diese Hemmungen, die sich seinem neuen Ideal entgegenstemmen. Was es für ihn zu überwinden gilt, das ist vor allen Dingen die bürgerliche Tradition, das „Ewig-Gestrige", das sich ihm wie Bleiklumpen an die Füße hängt, und das ist nichts anderes, als was Ibsen „die Gespenster der bürgerlichen Moral" nennt. Wallenstein wird mit diesen Hemmungen in seinem eigenen Inneren nicht ganz fertig, aber er kämpft gegen sie. Und so sehen wir, wie jede Schöpfung Schillers bis zum Wallenstein hin im Grunde genommen einen antibürgerlichen Charakter trägt.

Der Wallenstein ist aber die letzte große überbürgerliche Gestalt, die Schiller geschaffen hat. Nach dem 'Wallenstein' kehrt er mehr und mehr in den Schoß des Bürgertums zurück. Auch an dieser großen Natur scheint der nivellierende Geist von Weimar nicht ganz ohne Spur vorüber gegangen zu sein. Einen neuen Ausdruck seelischer Entwicklung stellt freilich die 'Jungfrau von Orleans' dar. Hier bricht gegenüber dem bürgerlichen Kosmopolitismus des XVIII. Jahrhunderts, wie er noch zuletzt in den humanitären und pazifistischen Tendenzen der 'Iphigenie' aufs

reinste erklungen war, 1801 zum erstenmal mächtig der Gedanke der Vaterlandsliebe durch, einen Ton aufgreifend, den Goethe vor der Weimarer Reaktion bereits im 'Egmont' angeschlagen hatte und dem gegenüber in seiner Dichtung das Bürgertum so jämmerlich versagt hatte. Für diesen nationalen Gedanken schien das Volk in seinen führenden bürgerlichen Schichten nicht reif. 1807 aber erwachte tatsächlich zunächst das Stammesgefühl in Tirol, 1812 erhob sich das Volk in Preußen. Diesen Erhebungen war aber Schillers letztes großes Werk, der 'Wilhelm Tell' 1804 vorausgegangen. Und ihm seien noch einige Worte gewidmet, denn hier findet die Krönung der ganzen Bewegung statt, die wir verfolgt haben.

Nicht Tell, sondern das Volk ist in diesem Drama der Held, und das heißt: das Bürgertum. Aber es ist ein ganz anderes und neues Bürgertum, als wir es bisher kennen gelernt haben. Bisher stellte das Bürgertum immer nur einen moralischen Faktor dar, im 'Tell' stellt es dagegen einen politischen Faktor dar. In 'Kabale und Liebe' ward die höfische Welt moralisch überwunden, im 'Tell' wird der Adel politisch überwunden durch ein Bürgertum, das seine öffentliche Mündigkeit errungen hat und die Gestaltung seines politischen Schicksals selber in die Hand nimmt (Subjektivismus des Volksganzen). Und dieses neue Bürgertum ist erfüllt von dem Bewußtsein seines guten Rechtes, wenn es zu gewalttätiger Handlung greift zum Schutze des gemeinen Wohls: „Der Güter Höchstes dürfen wir verteid'gen gegen Gewalt — wir stehn für unser Land, wir stehn für unsre Weiber, unsre Kinder.“ Nichts bezeichnet diesen neuen bürgerlichen Menschen mehr im Gegensatz zu dem alten bürgerlichen Menschen Gellerts und Lessings als dieses ruhige, zweifelsfreie Bewußtsein seines guten Rechtes bei der Entscheidung für den Akt der Gewalt. Alles Problematische ist hier verschwunden. Die moralische Berechtigung der Teilnahme an die eigene Schicksalsgestaltung steht gar nicht mehr zur Debatte. Das bedeutet den vollen Sieg der immanenten Schicksalsidee.

Nur eine moralische Bedingtheit bleibt bestehen. Der Biedermann — und das ist der Ausdruck, den Schiller im 'Tell' für diesen neuen Typus des bürgerlichen Menschen liebt — untersucht peinlich, ob das Motiv seines Handelns auch nicht Rache ist, sondern das der Notwendigkeit zur Erhaltung der ganzen Existenz. Wiedervergeltung, Rache bleibt auch hier noch Angelegenheit der Gottheit. „Rache trägt keine Frucht“, sagt Walther Fürst, „sich selbst ist sie die fürchterliche Nahrung, ihr Genuß ist Mord und ihre

Sättigung das Grausen.“ Diese moralische Bedenklichkeit vor der Gewalt kennt Stauffacher aber nicht, wo es sich um den Schutz vor drohender Gefahr handelt: „Sprecht nicht von Rache. Nicht Geschehenes rächen, gedrohtem Übel wollen wir begegnen.“ Und so hören wir auch Tell in dem Monolog in der hohlen Gasse sagen: „An euch nur denkt er, lieben Kinder, auch jetzt — euch zu verteid'gen, eure holde Unschuld zu schützen vor der Rache des Tyrannen, will er zum Morde jetzt den Bogen spannen.“

Unter dem Drucke dramatischer Notwendigkeit erscheint das Greifen zur Gewalt gerechtfertigt. Tell: „Es kann der Frömmste nicht in Frieden bleiben, wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt.“ Dazu würde Galotti sich nicht haben entschließen können, weil seine Gottesanschauung ihm gebot, sich auf die Güte der Vorsehung zu verlassen, ohne ihr vorzugreifen. Wie sehr sich diese Gottesanschauung indes in eine immanente gewandelt oder ihr doch angenähert hat, das bezeugen uns Walther Fürsts Worte, wenn er unter dem Hinweis darauf, daß auf Recht und Gesetz nicht zu rechnen sei, sagt: „So muß Gott uns helfen durch unseren Arm“, und wenn Stauffacher schließt:

> „Nein eine Grenze hat Tyrannenmacht:
> Wenn der Gedrückte nirgend Recht kann finden,
> Wenn unerträglich wird die Last — greift er
> Hinauf getrosten Mutes in den Himmel
> Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
> Die droben hangen unveräußerlich
> Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst.“

Die Vorstellung, daß Gott hilft „durch unseren Arm“ ist die Versinnbildlichung des immanenten Schicksalsgedankens, der nun schließlich in Schillers letztem großen Drama das Problem löst, das den Dichter von seinem ersten Drama an unablässig beschäftigt hat.

Es ist eine ganz andere Einstellung zu den Dingen, die uns im 'Wilhelm Tell' schon in der ersten Szene begegnet, wo der verfolgte Baumgarten von dem Wolfenschießen bekennt:

> Der schadet nicht mehr, den hab' ich erschlagen.
> Alle: Gott sei euch gnädig! Was habt ihr getan?
> Baumgarten: „Was jeder freie Mann an meinem Platze!
> Mein gutes Hausrecht hab' ich ausgeübt
> Am Schänder meiner Ehr' und meines Weibes.“

Nicht er selbst allein zweifelt keinen Augenblick an der sittlichen Berechtigung seiner Handlung, die einen Lessing entsetzt hätte, auch die naive Stimme aus dem Volk heißt sie gut: „Ihr tatet wohl, kein Mensch kann euch drum schelten.“

Und dieselbe moralische Sicherheit gibt Tell sein stolzes Selbstbewußtsein, wenn er sich noch in der hohlen Gasse nach der Tat frei und offen zu ihr bekennt, indem er auf Geßlers Worte: „Das ist Tells Geschoß“ auf der Höhe des Felsens erscheint und ihm erwidert: „Du kennst den Schützen, suche keinen andern“, oder wenn er auf des Parricida Frage: „Seid ihr der Tell, durch den der Landvogt fiel?“ antwortet: „Der bin ich, ich verberg es keinem Menschen.“ Wir sehen: ganz im Gegensatz zu der Handlung Karl Moors wird die des Tell gar nicht als Problem behandelt. Wohl zaudert Hedwig, seine Frau, beim ersten Wiedersehen: „Diese Hand — darf ich sie fassen? — Diese Hand — o Gott“ — er aber „herzlich und mutig“ (schreibt der Dichter): „Hat euch verteidigt und das Land gerettet, ich darf sie frei zum Himmel heben.“

Aber dieses Bewußtsein ist durchaus an die Bedingung geknüpft, nicht aus Selbstsucht oder Rache gehandelt zu haben. Man hat gern den Hochmut gerügt, mit dem der Held im letzten Akt dem Kaisermörder Parricida entgegentritt, dem zwar Unrecht geschehen ist, der aber ohne Not, nur aus Rache und aus Verlangen nach Macht und Besitz zur Tat geschritten ist, aber man darf nicht übersehen, daß diese Bedingtheit im Handeln das ganze Stück, das ganze Volk und nicht den Helden allein beherrscht. Freilich: der Wille zur Macht, der Wallenstein beherrscht, der paßt in dieses bürgerliche Milieu nicht mehr hinein. Wer einen Parricida verdammt, der kann auch einen Wallenstein nicht mehr unbedingt gut heißen. Es ist ein ungeheurer Fortschritt, wenn im ‘Tell’ im Gegensatz zu früheren Dichtungen eine ganz andere Gewißheit des Handelns gegenüber Gott errungen wird und die Kraft, sie unbekümmert in die Tat umzusetzen. Aber diese Tat bleibt doch jetzt — wieder im Gegensatz zu den früheren überbürgerlichen Dichtungen des Dramatikers — an eine charakteristische Bedingtheit gebunden und zwar an eine ausgesprochen bürgerliche Bedingtheit.

Den letzten Rest von bürgerlicher Bedenklichkeit, den Schiller in seinem Telldrama noch bewahrt hatte, den schob Heinrich von Kleist in seiner ‘Hermannschlacht’ 1809 mit genialer Handbewegung hinweg. Er hatte in den ‘Schroffensteinern’ mit einem Drama der Rache begonnen, und seine ‘Hermannschlacht’ gestaltete sich zu einem Drama des Hasses, der geradezu barbarisch gegenüber der Kultur des XVIII. Jahrhunderts wirken mußte, und Wolfgang von Goethe, groß geworden in den bürgerlichen Idealen

des XVIII. Jahrhunderts, ergriff ein Schaudern vor diesem Dichter, den er nicht mehr verstand.

Heinrich von Kleist kennt keinerlei Bedingungen seines Handelns mehr als einzig und allein das Gefühl. Das Gefühl und in der 'Hermannschlacht' insonderheit das Nationalgefühl ist ihm das Maß aller Dinge. Schillers Mann der Tat hatte die Aufrichtigkeit aufgegeben, aber redlich blieb er bis zuletzt. Kleists Hermann kennt auch keine Redlichkeit mehr, wenn es gilt den Feind zu treffen. Er ist falsch wie die Punier, und Varus ist in seinen Händen verraten und verkauft. Bürgerlich-moralische Erwägungen fechten ihn nicht an. Alle Römer müssen sterben, die Guten mit den Schlechten. Nur einen läßt er übrig: Ventidius, und den überliefert die beleidigte Thusnelda der hungrigen Bärin. Die Gefangenen werden niedergemacht. Hermann kennt kein „Gesetz". Es gibt für ihn kein Gut und Böse, nur die amoralische Notwendigkeit. Und die Notwendigkeit heißt für ihn: Haß den Römern, nur weil sie Römer sind, und Liebe den Deutschen, nur weil sie Deutsche sind. Auch hier macht er keinen Unterschied zwischen den Guten und den Schlechten: die Deutschen werden aufgenommen, auch wenn sie Verräter waren. Man gibt ihm zu bedenken — Aber Hermann will nichts wissen: „Verwirre das Gefühl mir nicht! Varus und die Kohorten, sag ich dir, das ist der Feind, dem dieser Busen schwillt!"

Alle Errungenschaften der bürgerlichen Kultur des XVIII. Jahrhunderts scheinen hier über den Haufen geworfen zu sein. Aber Hermann handelt nicht eigennützig! Im Gegenteil, er opfert alles für sein Ziel: Weib, Haus, Kind. Aber dieselbe Rücksichtslosigkeit, die ihn gegen sich selbst beseelt, die gibt ihm auch die Gefühlssicherheit des Handelns, wenn er alle sentimentalen Rücksichten gegen überlieferte Moralanschauungen hinwegwirft. Er wird dadurch ein Held von einer solch ungeheuren Kraft des Handelns, wie ihn Schiller mit seiner streng moralischen Bedingtheit noch nicht hatte schaffen können. Und so erfüllt Hermann, was Wallenstein und im Grunde genommen auch noch Ibsen nur versuchen.

Wenn etwas, dann ist es die 'Hermannschlacht', die uns den gewaltigen Weg bewußt macht, den wir von Gellert und Lessing bis Heinrich von Kleist zurückgelegt haben. Dieses wuchtige, kraftstrotzende Werk des brandenburgischen Dichters lehrte eigentlich nur die gleiche furchtbare Wahrheit, die Schiller einst in seinem Jugendwerk vertreten hatte, nämlich daß Gewalt nur rettet vor der Gewalt der Tyrannen. Freilich Schillers Gewalt wandte

sich in den 'Räubern' gegen den sozial-gewissenlosen Menschen der vorbürgerlichen Zeit. Die 'Räuber' waren ein Drama im Rahmen der bürgerlichen Revolution der Zeit. Schillers Ziel war freie Bahn einer sozial-gewissenhafteren Gesellschaft. Kleist wendet sich gegen den landfremden Räuber, und die Gesetze der sozialen Gewissenhaftigkeit gelten ihm nur im Rahmen der freien Nation. Vom Kosmopolitismus des XVIII. Jahrhunderts ist man endgültig heruntergestiegen zu der engeren Welt der Nation, aber aus einer unwirklichen Ideenwelt hat man damit zugleich den Boden einer ungleich wirklicheren politischen Welt betreten. Die Steigerung des Wirklichkeitssinnes, die sich in der Entwicklung der Künste beständig weiter fühlbar macht, ist damit ein erhebliches Teil gefördert worden.

Wenn aber 1812 in Deutschland das Nationalbewußtsein zum Durchbruch gelang, sich das Volk erhob und ermannte, die Gestaltung seines Schicksals selbst in die Hand zu nehmen, so müssen wir uns darüber klar sein, daß das keine ausschließlich politische Erscheinung der Geschichte ist, sondern ein Symptom für die Entwicklung des Seelenlebens in der Nation. Der Nationalismus ist die Form, in der das subjektive Selbstbewußtsein des Volksganzen zum Durchbruch kommt. Und wenn die Heere der Befreiungskriege unter dem Zeichen des Kreuzes, des eisernen Kreuzes, und der Losung „Mit Gott für König und Vaterland" ins Feld zogen, dann war das Ausdruck für die neue gewandelte Welt- und Gottesanschauung, die die Zeit beseelte. Nicht gegen, sondern mit Gott, mit einem durch die Tat der Menschen wirkenden, immanenten Gott, nahm man die Gestaltung des Schicksals in die Hand. Und dieses neue, innerlich aus dem Geist der Tage heraus erlebte, religiöse Moment der Weltanschauung gab den Heeren der Befreiungskriege ihre außerordentliche Stoßkraft. Das war etwas ganz anderes, als wenn wir in Zeiten des Krieges das eiserne Kreuz erneuern. Das ist dann weiter nichts als eine historische Tradition und damit eine Konvention. Mit Erinnerungen aber macht man keine Weltgeschichte. Lebendig in der Geschichte ist nur, was aus dem Geist der eigenen Zeit hervorwächst.

Es ist das Schicksal des XIX. Jahrhunderts gewesen, daß es kulturell nur allzu sehr von historischen Erinnerungen gelebt hat. Nach dem Hochsubjektivismus der Frühromantik fiel man in den Objektivismus der Spätromantik zurück. Auf den höchst unbürgerlichen Friedrich Wilhelm II. folgte der nur allzu bürgerliche Friedrich Wilhelm III., der erste Biedermeier auf dem Thron.

Das Bürgertum ward wieder Trumpf. Der Subjektivismus, besonders auch der nationale Subjektivismus, ward von der politischen Reaktion erschlagen. Die Treue ward zur Loyalität herabgewürdigt und das überzeugungslose Beamtentum ward gepriesen als die Blüte moralischer Kultur. Und als sich dann doch der subjektivistische Gedanke der Nation durchsetzte, da sank in den Händen des herrschenden Bürgertums die Vaterlandsliebe zur guten Sitte herab, die am besten eine bürgerliche Karriere gewährleistete. Das Bürgertum herrschte aufs neue auf der ganzen Linie.

Mit dieser Entwicklung sank auch die literarische Produktion im XIX. Jahrhundert in eine andere gesellschaftliche Schicht herab. Der Dichter des XVIII. Jahrhunderts, auch wenn er aus den einfachsten Verhältnissen stammte, gewann durch seine künstlerische Betätigung immer etwas von dem Charakter des grand seigneur. Dieser seigneurale Charakter geht dem Dichter des XIX. Jahrhunderts verloren. Selbst eine über das Durchschnittsmaß so erheblich hinausragende Gestalt wie Friedrich Hebbel behält bis an sein Lebensende immer etwas von seiner niederen Herkunft an sich haften. Diese bürgerlichen Dichter des XIX. Jahrhunderts fangen in gewissem Sinne die Arbeit nun noch einmal wieder von neuem an. So sehen wir, wie im XIX. Jahrhundert vieles noch einmal durchgearbeitet wird, für das das XVIII. Jahrhundert schon beinahe Lösungen gefunden hatte, bis Ibsen dann glücklich so weit und auch noch etwas weiter ist, als Schiller im 'Wallenstein' schon einmal gewesen war. Über Kleist ist aber im Rahmen der Probleme, die uns hier beschäftigt haben, entwicklungsgeschichtlich bis heute noch kaum einer hinausgekommen. In der 'Hermannschlacht' trug das Unbedingte restlos den Sieg über die ganze bedingte Welt des Bürgertums davon.

Und wenn sich die moderne Kultur am Ende des XIX. Jahrhunderts und vor allem die geistige Bewegung nach dem Weltkrieg wieder den kulturellen Ergebnissen nähert, die etwa in Heinrich von Kleist zum Ausdruck gelangt sind, dann sind, wenn nicht alle Zeichen trügen, die Tage des Bürgertums als kultureller Erscheinung gezählt, und es nahen sich Zeiten, da eine ganz neue Kulturepoche, ein neues Zeitalter anbricht, in dem ein ganz anderer Typus Mensch als der noch immer herrschende bürgerliche Mensch dem Wesen der Dinge sein Gesicht aufprägen wird. Kein Wunder, daß das Bürgertum in solchen Zeiten Untergangsstimmungen anwandeln.

Idee und Form der deutschen Geschichte.

Von Karl Brandi (Göttingen).

Man sollte meinen, über diese Frage müßte schon oft und ausführlich gehandelt sein. Allein unsere Historiographie kannte bisher diese Gesichtspunkte so gut wie gar nicht. Soweit sie literargeschichtlich sein wollte, befriedigte sie mehr oder weniger die herkömmlichen biographischen und bibliographischen Forderungen. Sie beantwortete wohl auch die Frage nach der „historischen Forschungsmethode Johann Jakob Maskovs“ und anderer, ließ aber selbst diese Fragen zurücktreten hinter allgemeinen Erörterungen über Prinzipien der Auswahl. Ganz gewiß ist Georg von Belows Buch 'Die deutsche Geschichtsschreibung von den Befreiungskriegen bis zu unseren Tagen' (2. Aufl. 1924) für Studenten zur Einführung in geschichtswissenschaftliche Probleme lehrreicher „als die blassen Abstraktionen eines Lehrbuches der Historischen Methode.“ Aber auch seine Darstellung, die auf das Literargeschichtliche in sehr weitem Maße verzichtet, dreht sich ganz vorwiegend um das der ersten Auflage von 1916 noch als Untertitel beigesetzte Problem 'Geschichte und Kulturgeschichte', rationale oder romantische Geschichtsbetrachtung. Moritz Ritters 'Entwicklung der Geschichtswissenschaft' ist im Grunde ähnlich eingestellt; seine beiden Schlußkapitel sind wie das Thema zu den erweiterten und temperamentvolleren Ausführungen Belows.

Über der allgemeinen Neigung zum Raisonnement scheint mir die dringende Frage, wie unsere Geschichtsbücher eigentlich aufgebaut sind, gar sehr in den Hintergrund getreten zu sein. Es ist wie mit gewissen Kapiteln der Architekturgeschichte, wo über dem Fassadenbild Raumverteilung und innere Konstruktion zu kurz kommen.

Unter solchen Umständen haben mich die Vorlesungen von Johannes Haller über die Epochen der deutschen Geschichte [1])

[1]) Johannes Haller, Die Epochen der deutschen Geschichte. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger. Stuttgart und Berlin 1923.

lebhaft angezogen. Ist schon alles, was er schreibt, reizvoll durch die persönliche Note und belehrend durch weite und scharfsinnige Kombination, so schien mir gerade hier nach dem Titel und den Intentionen der Einleitung auf die „Raumgestaltung“ besonderer Wert gelegt worden zu sein. „Es handelt sich um die entscheidenden Augenblicke der deutschen Geschichte, um die Wendepunkte ihres Verlaufes. Sie wollen wir betrachten und gleichsam als Beobachtungspunkte wählen, von denen aus wir die Entwicklung unseres Volkes überblicken.“

Also „das deutsche Volk“ als tragischer Held. „Die deutsche Vergangenheit erscheint heute wie eine Kette vergeblicher Anstrengungen, die für immer zum Scheitern verdammt waren.“ Und doch, an der Zukunft „zu verzweifeln, wäre unmännlich und feige“ (6). Gerade, „wenn Natur und Charakter eines Volkes dem Wechsel unterworfen sind“ (8), wird es in der Tat nicht hoffnungslos sein, aus der Geschichte zu lernen, „wie wir nicht sein sollen“ (20).

Haller verzichtet entschlossen auf die alten Germanen und die ganze Völkerwanderungszeit. Ihm beginnt die deutsche Geschichte mit dem deutschen Staat und zwar erst mit seiner Auslösung aus dem fränkischen Staat, d. h. mit dem frühen 10. Jahrhundert. Die Geschichte des Staates ist die Geschichte des Volkes; er ist sein Körper, und eben in dieser einheitlich handelnden und leidenden Erscheinung ist das Volk als Ganzes historisch allein zu fassen. Soviel von der Idee. Und die Form?

Täusche ich mich nicht, so ist bewußt oder unbewußt die Disposition des Ganzen aus einer Verbindung des zeitlichen Gesichtspunktes mit dem sachlichen hervorgegangen und für diese 12 Kapitel zu einem gewissen Rhythmus von vier mal drei Kapiteln gediehen, wobei immer (bis auf den Schluß) das dritte eine Art Krönung und Weiterleitung bedeutet.

So ziehen denn die zwölf Kapitel an uns vorüber: Aufbau des Staates aus den drei Kräften von Königtum, Partikularismus und Kirche (1); auswärtige Aufgaben, gipfelnd in dem oft erörterten Problem, ob die Kaiserpolitik eine Verirrung war; Haller verneint die Frage aus realpolitischen Gründen sehr energisch (2); Kaisertum und Papsttum bis zur Auflösung des Reiches (3).

Neuer nicht durchaus stabiler Aufbau in Landesstaaten, Dynastien, Ständen (4), außenpolitische Auswirkungen bedeutend, aber nicht dauerhaft, in der Eroberung des Nordostens und im hansischen System; das Kapitel klingt geistreich mit dem „Zwei-

frontenproblem am Ende des Mittelalters" aus (5); habsburgischer Landesstaat und Reich, Burgund, Spanien, Fremdherrschaft (6).

Um 1500 allgemeiner Aufschwung, nationales Bewußtsein, kirchliche Krisis, — 'War die Reformation ein Unglück?' (6) Fürstentum und europäische Politik, Gegenreformation, westfälischer Friede (8). Frankreichs Einmischung, „Einkreisung Deutschlands", Österreich, Rußland (9).

Zum vierten Male beginnt eine neue Ordnung im preußischen Staat; ihm ist ein ganzes Kapitel gewidmet bis zum Untergang von 1806 (10). Gleichzeitig regt sich die Seele des Volkes in Dichtung, Musik, Philosophie, politischem Selbstbewußtsein. Fremdherrschaft und Befreiung entbinden diese Kräfte zur historischen Wirksamkeit (11). Die „große Enttäuschung" des folgenden halben Jahrhunderts schließt das Buch (12).

Der Schluß entspricht dem Stil des Ganzen, das wohl vor dem Kriege nur bis 1859 hinabgeführt und absichtlich auf dieser Stufe festgehalten ist, aber in der Stimmung der Nachkriegszeit eine Färbung von herber Kritik, stellenweise von unverzeihlichem Pessimismus erhalten hat. Die Bemerkung, daß das deutsche Volk „an Charakterlosigkeit in öffentlichen Dingen alle anderen Völker übertreffe" (242), läßt sich historisch schwerlich beweisen und auch als pädagogisches Gift nicht rechtfertigen.

Genug, der Aufbau ist durchsichtig, das sogenannte Kulturgeschichtliche findet man ebenso wie das Verweilen bei großen Persönlichkeiten nur da, wo es für den Fortgang des Staatslebens, Aufbau, Verteidigung, Erhaltung oder Zerfall des Gesamtstaatswesens von Bedeutung gewesen ist.

Ein Buch von solcher Entschiedenheit ist wohl geeignet, auch historiographisch zur Klärung unserer Begriffe zu führen und ich entnehme ihm bereitwilligst den Anlaß zur Zusammenfassung längst gepflegter Studien über das „Werden der deutschen Geschichte".

Denn der uns so geläufige Begriff der deutschen Geschichte ist in Wahrheit sehr jung. Er ist nicht viel älter als hundert Jahre. Das wird verwundern. Aber es ist nicht anders.

Wir sagen wohl, die Natur, die empfundene Stimmung der Natur, sei nicht da ohne die Kunst, die sehen lehrt. Auch die Geschichte eines Volkes ist nicht da ohne die Historiker; einer muß sie zuerst sehen. Es gibt Völker von einer Erinnerungskraft, weit höher, als das allgemeine Vermögen des Volkes; und es gibt

Völker, die herrlich sind in jeder Gegenwart, aber der „Vergangenheit“ entbehren. Nicht jedem Volk wird ein Homer oder Herodot zur rechten Zeit geschenkt. Auch das ist Gnade.

Je älter die Geschichte und die Kultur, um so günstiger die Bedingungen für die Gestaltung überhaupt, um so ungünstiger für die naive Erfassung. Das „Erbe“ gibt vorgeprägte Formen, in die auch das völlig anders Geartete immer noch hineingezwungen wird. Wie lange war die Idee der Weltmonarchien, des ewigen römischen Reiches eine Geschichtsvorstellung, die das Lebendige vergewaltigte. Wie sehr hinderte die providentielle Anschauung von der römischen Kirche ihre richtige Erfassung als Reich oder Staat; ganz zu schweigen von den uralten Bildern des Aufblühens, der Reife, des Verfalls, oder vom Aufgang und Untergang der Völker gleich Blumen und Gestirnen, wie man sie aus der Antike übernommen hat.

Jede Generation, auch der Deutschen, hat natürlich gewußt, daß sie Väter und Ahnen hatte; jede besaß auch Feinde, die sie peinigten oder schreckten, oder über die sie triumphierte. Der Kampf, der Krieg war nicht nur für die nachtrojanische und die perikleische Zeit der größte Gestalter der Erinnerung. Eben deshalb ist natürlich Kriegsgeschichte nicht etwas Barbarisches, sondern etwas Elementares, im höchsten Sinne Wahres; das Problem liegt nur im Detail.

Jede Generation hatte auch etwas von Führung, hatte Könige oder Propheten. So sind auch Königslisten nicht nur ein äußerliches Schema der Erinnerung, sondern ursprünglich voll von Inhalt an erhebende oder demütigende Stimmungen und Gestaltungen. Aber der Homer unserer Arminius und Marbod ist der Römer Tacitus geblieben. Das Heldenlied hat frühere und spätere Erlebnisse durcheinandergemischt wie ein Kartenspiel. Aber das außerordentliche Einzelleben hat doch seinen Niederschlag auch später noch gefunden, zumal dem Mittelalter das Heiligenleben und die Kaiserbiographie als Formen überliefert waren. So sieht man sie denn auf Goldgrund oder im entlehnten Schema, diese Kaiserbilder des Mittelalters. Wir müssen sie aus ihren Taten und aus dem mannigfach verschiedenen Abglanz ihres Wesens auf die Zeitgenossen neu zu malen suchen.

Es gibt auch, ja sogar in ungeheurer Masse, Bruchstücke der Erinnerung an einzelne Ereignisse, Jahre oder Jahrzehnte, also Erlebnisreihen im Niederschlag der Erzählung; aber sie treiben wie Schollen auf dem Strom der Zeit. Ihre Zusammenfassung und

Aneinanderreihung verblieb dem Zufall und kein altes Vorbild hat bis zum 16. Jahrhundert daraus eine höhere Einheit gemacht. Im Grunde gab es nur Lokalgeschichte und Weltgeschichte lockerster Fügung. Es gab die Christenheit und es gab die Landesfürsten. Das Reich war eine Verfassungsbildung, die im römischen Kaisertitel, nicht in der Tiefe des Volkes seine Heiligkeit besaß.

Das wurde mit einem Schlage anders durch die Wiederauffindung der *Germania* des Tacitus. Nun konnte, sogar im Widerspruch zur Geographie des Tacitus, das gegenwärtige Deutsche Land zum erstenmal als eine Einheit gesehen werden und die deutsche Geschichte eben dadurch ihren Schauplatz gewinnen. Dazu die Einheit der Abstammung, wenigstens als These, die einheitliche Bezeichnung, sogar die Ehre. Das war alles in allem doch viel mehr als die verklingende Begeisterung Walthers von der Vogelweide. Mit den Augen des Römers sah man also die älteste Vergangenheit, und von seinem Bilde spannen sich die Fäden zur Gegenwart. Die Kette war da; es handelte sich nur darum, den Faden zu werfen.

Indessen war es doch nicht allein die 'Germania' des Tacitus, der man die neue Idee der deutschen Geschichte verdankte. Der italienische Humanismus hatte auch ein unmittelbares Verdienst darum. Denn als Jakob Wimpfeling zu Straßburg 1505 seine *Epitome rerum Germanicarum* erscheinen ließ, ging er nach dem Vorwort davon aus, daß die Römer, Venetianer und Böhmen ihre Geschichte hätten; die Deutschen nicht. Als Böhmen-Geschichte kannte Wimpfeling unzweifelhaft die damals schon mehrfach gedruckte *Historia Bohemica* des Enea Silvio Piccolomini, dessen kleines Werk *De ritu, situ, moribus et conditione Theutonie* auch seit 1496 im Druck vorlag und zu Straßburg 1515 nochmals gedruckt wurde. Bei der venetianischen Geschichte mochte ihm Bernardus Justinianus (gedruckt 1492) oder der berühmtere Marcantonio Sabellico vorschweben; für die römische Geschichte bedarf es keines Nachweises. Um nicht allzu weit zurück zu stehen, schritt also Wimpfeling ans Werk, nicht ohne die Materialien seines Freundes Sebastian Murrho († 1494). Er gab eine deutsche Geschichte von den Cimbern und Teutonen bis auf Kaiser Maximilian unter Benutzung von etwa 30 Quellen, meist abgeleiteter Art; einige führt er an, ohne daß man die Benutzung spürt, was noch heute vorkommen soll. Die Quellen dienen ihm dazu, nachzuweisen, daß Straßburg und Schlettstadt und die anderen Rheinstädte stets

zu Deutschland gehört haben, daß auch Pipin und Karl der Große Deutsche waren.

So ist es eben dieses dritte Moment, das nationalpolitische des Grenzlanddeutschen, das neben den humanistischen Bedingungen noch Pate gestanden hat bei dieser ersten Aufnahme der Idee einer deutschen Geschichte in das deutsche Bewußtsein. Wenn die deutschen Ortsnamen im Elsaß dem Verfasser mit Recht als sichere Beweise galten, so sind die weiteren Etymologien dieser ersten Philologen (wie Catalonien aus Got(en) und Alanen, Vindelicia aus Vandalicia) freilich weniger glücklich.

Und nun die innere Form. Für das deutsche Altertum gab Tacitus ein überreiches Material; für die Fortsetzung wurde das scheinbar sehr schwere Dispositionsproblem echt humanistisch gelöst. Man kannte kein Buch besser als die *Viri illustres* und kein Schema war geläufiger als der Papst- und Kaiserkatalog. So entstand denn der erste Abriß deutscher Geschichte so, wie er seitdem Jahrhunderte lang blieb: erst eine Schilderung der alten Deutschen und dann etwa 40 Kapitel von den deutschen Königen und Kaisern seit Karl d. Gr. Nur zweimal hat er diese Reihe in sehr charakteristischer Weise unterbrochen, nämlich durch Aufnahme der deutschen Päpste Leos IX. (eines Elsässers) und Viktors II.

Aber es ist noch etwas an dieser ersten deutschen Geschichte lehrreich. Wimpfeling gibt, wieder echt humanistisch, in den Schlußkapiteln den „Triumph der Deutschen“, ihre Kraft, ihren Adel, ihre Erfindungen! Geschütze, Buchdruck, Baukunst! Wie oft ist das seitdem, nur weniger ergreifend, als „kulturgeschichtlicher Anhang“, so nachgebetet worden! Bei Wimpfeling wirkt die Baukunst des Straßburger Münsters [1]) noch ebenso als Entdeckung wie beim jungen Goethe.

Das ehrwürdige alte Büchlein ist also im Grunde ebenso stolz wie dürftig: Germania, Kaiserkatalog, deutsche Kunst!

Darnach standen nun verschiedene Wege offen. Man konnte wie man begonnen, den Stoff aus den Quellen erweitern und so zu einer immer reicheren Gesamtdarstellung kommen. Sodann konnte man humanistisch philologisch die Quellen nach ihrem Werte beurteilen lernen und damit die Darstellungen reinigen von den Schlacken schlechter Überlieferung. Und endlich konnte man aus

---

[1]) Er meint nach Enea Silvio: *omnes gentes in architectura superant; omittam Argentinense templum; hec una structura nihil in universo orbe contenderim esse preciosius, nihil excellentius!*



den Leistungen des deutschen Volkes, der Werkmeister aller Art, sich auf das besinnen, was zwar reichlich in den Quellen zu finden, aber durch das Schema der Kaiserreihe nicht recht herausgeholt wurde, das Leben und Treiben des Volkes.

Eingeschlagen wurde zunächst nur der mittlere Weg. Beatus Rhenanus, dreißig Jahre jünger als Wimpfeling, gab in seinen drei Büchern deutscher Geschichte mehr Material und mehr Kritik; aber er blieb an den Quellen kleben und in den Anfängen stecken. Beides sollte bis auf unsere Tage das Schicksal so vieler groß angelegter deutscher Geschichten bleiben.

Die übrigen Humanisten entnahmen der *Germania* sogar nur eine Teilaufgabe; sie ließen sich anregen zu dem Thema der *Descriptio Germaniae*, der deutschen Landeskunde, wie Cochlaeus (1512), Franz Irenicus, Sebastian Münster und Johann Turmaier (Aventin). An sich verheißungsvolle Anfänge, die eigentlich bis auf A. v. Hofmanns etwas anders gerichtete Arbeit kaum Nachfolge gefunden haben.

Als das Erbe des deutschen Humanismus aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ist also zu verzeichnen die Idee der deutschen Geschichte und Landeskunde, die Technik der Quellenbenutzung und der Stolz auf den deutschen Namen.

Die nächsten Jahrhunderte haben damit nicht gewuchert. Klapperig blieben die Kaiserchroniken von Cuspinians *Caesares* über M. Erdman Uhsen [1]) bis auf W. Wattenbach oder Th. Colshorn: 'Die deutschen Kaiser in Geschichte und Sage'. Nur daß die deutsche Sprache an Stelle der lateinischen getreten ist.

Allein auch damit hatte schon in der Reformationszeit ein Einsamer genial begonnen: Sebastian Frank. Es ist noch eine ganz ungefüge Masse, was dieser leidenschaftlich unstäte Mann 1539 unter dem Titel: 'Von des ganzen Teutschland, aller teutschen Völker Herkommen Handel' etc. darbot; „die Teutschen den Teutschen zu teutsch, sich selbs darin als in einem Spiegel zu ersehen fürgestellt.“ „Germania ist, gutherziger Leser, bisher also mit seinen historien in so dicker finsternus vergraben bliben, das auch die historienschreiber, die alles wissen — Germaniam als ein barbarisch untüchtig Volk überhüpfen.“ „Allein Cornelius Tacitus

[1]) 'Der römisch orientalisch teutschen Kayser merkwürdiges Leben von Julio Caesare bis auf jetzige Kays. Majestät Josephum I., accurat, deutlich und ausführlich beschrieben'. Leipzig 1711. — Laurentius Patarol, Series Augustorum Caesarum et tyrannorum omnium tam in oriente quam in occidente a C. J. Caesare ad Carolum VI. Cum imaginibus. ed. 2. Venetiis 1722.



hat Germaniam erster gefunden und illustriert, der gleich wie ein restaurator, widerpringer und ja aufferbauer Germanie zu achten ist." Daran also knüpft auch er an; rationale Kritik mischt sich in seinem Werk, wie in seinem Leben, mit blühender Phantastik. Aber man ersieht aus Titel und Sprache doch, was dieser von Ort zu Ort gehetzte Mann seinem Volke schenken wollte. „Die Teutschen wissen eher von Indianern zu sagen, denn von Teutschen."

Die heiße Mahnung hat wenig gefruchtet. Die Gelehrsamkeit hat sich ihrer höchsten Aufgabe sehr bald entschlagen oder sie hat die Lösung wenigstens in ganz anderer, nicht mehr volkstümlicher Richtung gesucht. Die deutsche Geschichte gab sich vom 17. bis zum 19. Jahrhundert so gut wie ausschließlich als Magd der Jurisprudenz, in erster Linie des Jus publicum.

Als der Geschichtsprofessor Caspar Sagittarius 1675 zu Jena seinen '*Nucleus Historiae Germaniae per singulorum Caesarum historiam*' erscheinen ließ, ging auch er von der Kontroverse aus, ob das gegenwärtige deutsche Kaiserreich immer noch jenes alte römische Reich sei[1]).

Aber die Form auch dieser zur Prozeßaussage erniedrigten Geschichte war, wie man sieht, noch immer dieselbe. Der berühmte Kanzler Johann Peter Ludewig hat in seinem 'Entwurf der Reichshistorie' (2. Aufl. Wendisch Halle 1710) nicht anders zu disponieren gewußt als einst Wimpfeling. Er handelt erstens von dem Staat der Teutschen zu den Zeiten der Römer, zweitens zu den Zeiten der Franken und dann von der Regierung Caroli Magni — bis auf Joseph I.

Der typische Titel aber wurde nun, damit über den Sinn der Geschichte kein Zweifel bleibe, 'Deutsche Staats-, Reichs- und Kayser-Historie' samt dem 'daraus fließenden jure publico'. So liest man es bei Gottfried Langen (1707), bei Simon Friedrich Hahn 1721 (5. T. 1742), Johann Jacob Moser (1776), und im Grunde blieb das auch die Meinung bei dem letzten dieser Reihe der Struve, Köhler, Schmauß und Glafey, bei dem unendlich fleißigen und ebenso langweiligen Johann Stephan Pütter († 1807). Man braucht nur in seinen Lebenserinnerungen die Geschichte seiner Verlobung nachzulesen, um zu begreifen, daß dieser rührende Streber nichts als die Vollendung der Erstarrung bringen konnte. Er erlebte noch, wie das alte Reich in Fetzen ging und damit auch die alte Reichshistorie.

[1]) *Gravissima inter eruditos agitatur controversia, an hodiernum quod prae ceteris Europae regnis praecipue effulget, antiquum illud Romanum sit imperium.*



Aus welchen Wurzeln aber trieb nun die Idee der deutschen Geschichte ihre neuen Formen? Das 18. Jahrhundert darf nicht so in Bausch und Bogen als rational und unhistorisch abgetan werden. Es ist doch nicht eine vollkommene Täuschung, wenn Ernst Joachim von Westphalen seine *Monumenta* 1739 mit dem stolzen Bewußtsein herausgab, daß er in einem ausnehmend historisch-diplomatischen Jahrhundert lebe[1]), mindestens aber doch in einer Zeit hoher Wertung der Quellen. Noch wirkten, z. B. in Hannover, aufs stärkste die Anregungen nach, die Leibniz (1646—1716) gegeben hatte, der selbst vom jus publicum ausgegangen war. Eigentlich gibt es keine deutsche Landschaft, in der nichts Ähnliches festzustellen wäre. Das heißt: die Tradition der philologisch-historischen Quellenverehrung der alten Humanisten hielt noch immer vor, ja sie war unter diesen Juristen noch gefördert; forensische und diplomatische Urkundenkritik gingen ebenso zusammen, wie historisches und forensisches Zeugenverhör. Mit neuen Augen konnte man am Ende auch etwas Neues herausholen.

Chr. G. Heinrich, der seine Reichsgeschichte lediglich aus der „Begierde, seine Arbeit gedruckt zu sehen“ (Vorrede von 1778) schrieb und dann meinte, „in einem solchen Werke dürfte kein merkwürdiger Gesichtspunkt übergangen werden“ (1787), hat seinen vier Bänden trotz erheblicher Erweiterung des Stoffes keine neue Gestaltung zu geben vermocht. Im Grunde genommen finde ich sie auch in den noch heute wegen ihrer kritischen Haltung gefeierten Werken des J. J. Maskov († 1761) und des Reichsgrafen von Bünau († 1762) nicht. Zwar gibt Bünau eine bemerkenswerte Vorrede, worin auch Sitten und Verfassung des Volkes erörtert werden; schließlich betont er aber doch wieder „das auf des Reiches Herkommen sich gründende Staatsrecht“.

Man greift nach den gleichzeitigen französischen Werken über deutsche Geschichte und verspricht sich etwas von den neuen Titeln: I. R. de Prade, *Histoire de l'Allemagne* (Paris 1677) oder M. Heiß, *Histoire de l'Empire* (Amsterdam 1733), J. de la Barre, *Histoire generale de l'Allemagne*. Indessen, es sind auch hier immer dieselben bekannten Materialen und Gesichtspunkte: Geschichte des öffentlichen Rechts, im ganzen angeschlossen an die Reihe der Kaiser, wie bei dem Sieur J. B. de Rocoles, *Abregé de l'histoire de*

[1]) *Nunc vero effloruit saeculum Germaniae vere historicum et diplomaticum, quod restauratoribus suis gaudet et gloriatur.*

l'empire, avec les vies succinctes de tous ses empereurs jusque à present. Und Voltaire (*Annales de l'empire*, 1754) ist nicht einmal der beste von ihnen. Hier kommt man also nicht weiter.

Wichtiger ist ein anderes. Die Staats- oder Verfassungsgeschichte (wie man im 19. Jahrhundert sagte) hatte bei aller Trockenheit doch insofern eine erziehliche Kraft, als sie einerseits eine ungeheuere Mannigfaltigkeit aufwies, andererseits darin doch notgedrungen etwas Organisches, etwas in sich Zusammenhängendes auffassen und darstellen mußte. Zwischen Kaiser- und Fürstenrecht, Dynastien und Ständen, Territorien und Städten bestand eine feste Relation, weil immer Macht und Recht des einen notwendig die Kehrseite derjenigen des anderen war. Dieses berüchtigte *Monstrum* Pufendorfs war eben doch eine lehrreiche historische Einheit. Dazu ergriff nun die englisch-französische Staatstheorie die Prinzipienfragen des Verfassungslebens, und das Naturrecht bis auf Rousseau förderte die Fragestellung so gut wie die historische Reflexion Machiavells und Montesquieus. Von hier aus kamen Anregungen, an die die alte Reichshistorie niemals auch nur gedacht hatte. Wer wollte die befruchtende Kraft verkennen?

So waren in mehreren Richtungen die Voraussetzungen für Justus Möser gegeben, als er an eine quellenmäßige Landesgeschichte heranging und 1768 den ersten Band seiner 'Osnabrückischen Geschichte' mit jener neuen Ansicht der deutschen Geschichte eröffnete, die Herder 1773 in den 'Blättern von deutscher Art und Kunst' zusammen mit seinen eigenen Aufsätzen über Volkspoesie und mit Goethes Verherrlichung altdeutscher Baukunst wieder abdruckte.

Worin lag das Neue und Eigenartige dieser Möserschen Auffassung der deutschen Geschichte? Moritz Ritter[1]) hat sehr gut darüber gehandelt, aber er hat doch ihr innerstes Gefüge nicht vollkommen aufgedeckt. Das Entscheidende war doch wohl die Wiederentdeckung der Grundschichten dieses besonderen deutschen Volkes und ihre Einordnung in das System des öffentlichen Rechts. Die alte Staatshistorie kannte neben den Königen nur die Reichsstände, im besten Fall neben den Fürsten noch die Landstände. Damit war das öffentliche Recht erschöpft. Nun sah Möser gerade

[1]) M. Ritter, Die Entwicklung der Geschichtswissenschaft, München und Berlin 1919. K. Brandi, Justus Möser, Staat und Gesellschaft, München 1921. Hans Baron, Justus Mösers Individualitätsprinzip in seiner geistesgeschichtlichen Bedeutung (Hist. Zeitschr. 130, 31 ff.) 1924.



in der eigentlich rechtlosen Masse der Leibeigenen und der vom Absolutismus ebenfalls entrechteten Masse der Bürger die alten und neuen Grundelemente von Volk und Staat. Noch mehr. Indem er das Grundeigentum in die innigste Beziehung zu den ursprünglichen Staatslasten und Rechten setzte, gewann er für den Begriff der Landesgeschichte einen unendlich vertieften Sinn. Land, Volk, Recht, Staat gingen jetzt bei aller von ihm so liebevoll aufgespürten Eigenart in einem geschlossenen System zusammen. Dahin gekommen aber war Möser durch die Beobachtung des unlöslichen Zusammenhanges unzähliger besonderer öffentlicher und privater Rechtsverhältnisse bei den Bauern und Genossenschaften seiner Heimat. Nun erst ordnete sich jeder einzelne mit Besitz, Arbeit und Lasten als ein tragendes Glied in den Organismus von Volk und Staat ein.

Damit aber machte Möser sich innerlich frei von der überlieferten Betrachtungsweise und Disposition, behielt aber so viel vom Geist des Rationalismus, daß er die ganze Klarheit seines Verstandes daransetzte, das Gewordene in seiner Mannigfaltigkeit doch als vernünftig zu verstehen. Man begreift, welche Förderung dem geschichtlichen Verständnis daraus erwachsen mußte. Denn zur Erklärung der reichsten Mannigfaltigkeit mußte nun alles aufgeboten werden, was Land und Klima, Wirtschaft und Kriege, ursprüngliche Anlage, Religion und Bildung, was die Wechselwirkung wirtschaftlicher, sozialer und politischer Verhältnisse zuwege zu bringen geeignet waren. Mösers berühmte Periodisierung der deutschen Geschichte nach dem wechselnden Verhältnis von Grundeigentum und Freiheit zu Besitz und Arbeit, diese Gliederung in die goldene Urzeit, die Karolingische, die Kaiserzeit und die Zeit der Landesherrschaft hat ihren Wert in dem alles beherrschenden organischen Gedanken.

Es ist sehr merkwürdig, daß die beiden Männer, denen wir für die Erkenntnis des Wirklichen in seiner Verknüpfung so viel verdanken, Machiavelli und Möser, beide so durchaus rational an die von ihnen nüchtern aber deshalb in ihrer ganzen Vielgestaltigkeit gesehenen Welt herangetreten sind.

Die Generation, die von Winckelmann, Möser, Herder und Goethe lernte, mußte sich ihr Geschichtsbild freier gestalten, als in dem von Pütter[1]) gedrehten „Faden". Die Folgen zeigten sich

[1]) J. St. Pütter, Teutsche Reichsgeschichte in ihrem Hauptfaden entwickelt 1778, dazu Möser (1780): „so fest und schön wie er auch gedreht ist" (S. 214).

jedoch nicht so bald. Es ist einfach Voltairisch, wenn Michael Ignatz Schmidt in seiner 'Geschichte der Deutschen' (seit 1778) zeigen will, „wie Deutschland seine dermaligen Sitten, Aufklärung, Gesetze, Künste und Wissenschaften, hauptsächlich aber seine so sehr ausgezeichnete Staats- und Kirchenverfassung bekommen habe". Neu ist es dagegen, wenn er nicht nur Sitten und Charakter des Volkes darstellen will, sondern kritisch bemerkt: „Die Begriffe, die man zu verschiedenen Zeiten mit dem Wort Volk verbunden hat, verdienen schon einige Aufmerksamkeit; wann es nämlich ein Ehrenname, wann ein gleichgültiger, und zuletzt gar ein Schimpfname war". Sieht man sich aber die Darstellung Schmidts im einzelnen an, so hält die gute Absicht eigentlich nur für den ersten Band an, wo ja seit den Humanisten die unvergleichliche Vorlage des Tacitus ihre Hülfen gab; seine Art der Betrachtung wirkte noch bis in die Tage Caroli Magni nach. Vom zweiten Band an verfällt auch Schmidt rettungslos wieder der Disponierung nach den Kaisern; in 5 (später 8) Bänden geht er bis 1544; dabei ist er von anerkennenswerter Toleranz für die Erscheinungen der Reformation — auch im Geiste des 18. Jahrhunderts. Die 'Neuere Geschichte der Deutschen' beginnt wunderbar genug mit dem Schmalkaldischen Kriege. Schmidt selbst schrieb bis zum Tode Ferdinands III. (Bd. 11). Eine Fortsetzung von weiteren 11 Bänden besorgte Milbiller, Bd. 23—27 Drescher bis 1816 (1830) — trotz gelegentlicher Einlagen über die „Zustände" durchaus rein politische Geschichte.

Es bleibt aber doch bezeichnend, daß man damals nicht nur die Absicht hatte, das deutsche Volk wieder zum Träger seiner Geschichte zu machen, sondern auch zu ihrem Leser. Als Ernst Ludwig Posselt 1788 dem badischen Minister von Edelsheim seine 'Geschichte der Deutschen' widmete, geschah es mit dem Seufzer: wann wird der Mann kommen, der uns die deutsche Geschichte schreibt, wie Johann von Müller die Schweizer Geschichte, wie Livius die Römische? Bis dahin soll dieser Versuch „einer Geschichte unseres Volkes auch für die Bürger und Bauern faßlich und doch zugleich den Edleren der Nation lesbar" sein.

Im Zeitalter der Revolution und der napoleonischen Herrschaft fehlte in Deutschland für die Darstellung der eigenen Geschichte schließlich doch das Beste, das einst zu Beginn des 16. Jahrhunderts dem ersten Versuch einer deutschen Geschichte seinen Zauber verliehen hatte, das nationale Hochgefühl. Man begnügte sich mit

dem vornehmen Stil und der weltbürgerlichen Ruhe eines Johannes von Müller. Bei Joh. Kasp. Risbeck bleibt der Titel 'Geschichte der Deutschen' (1788); er beginnt aber mit dem Zustand der „Nation". K. G. Anton nennt sein Werk dann zuerst 'Geschichte der teutschen Nazion' (1793). Ganz im Sinne des 17. und 18. Jahrhunderts gab Ernst Karl Wieland seinen 'Versuch einer Geschichte des deutschen Staatsinteresses' in der alten Kaiserreihe (1791—94).

Was soll man aber zu der Schamlosigkeit des Nikolaus Vogt sagen, der 'Die deutsche Nation und ihre Schicksale' (Frankfurt 1810) Ihrer Majestät der französischen Kaiserin Marie Louise darbrachte, „Mutter der Franzosen, Fürsprecherin der Deutschen"! Er wagte es, die deutsche Geschichte vom französischen Standpunkt aus zu verstehen; Frankreich gegen Osten offen, forderte das System Richelieus; er legte dar, warum Frankreich Bayern groß zu machen suchte und warum es mit der Rheinlinie ganz Mitteleuropa beherrschte. Er dachte keineswegs an einen tieferen Sinn und an kommende Zeiten, wenn er die Zuchtrute Napoleons pries. „Küßt die Hand, welche Euch lehrt einig zu sein, als Gotteshand!"

Auch aus solchen Gemeinheiten wären Gesichtspunkte zu gewinnen gewesen. Gottlob überwand die deutsche Nation bald die Fremdherrschaft und ihre Erziehung. Ernst Moritz Arndt ist wieder der erste Rufer im Streit. Schon der Titel verrät den Propheten: 'Ansichten und Aussichten der Teutschen Geschichte' (I, 1814). Noch eindringlicher die kurzen drei Zeilen der Vorrede: „Diese Übersicht erklärt ihren Zweck aus ihr selbst so, daß sie keiner Vorrede bedarf. Sie ist in mehreren Jahren durch das Gefühl der Zeit entstanden und im Frühling des Jahres 1813 zu Breslau auf der Flucht des Lebens verfasset." Der erste Band geht bis zur Revolution. Gleich bei den alten Germanen hält Segest eine Rede, „die klingt als habe Karl v. Dalberg sie gehalten oder Graf M." Ausführlich werden dann Einführung des Christentums und Völkerwanderung erzählt; später folgen die Kaiser, die sächsischen, salischen, staufischen; aber auch Teutschlands „innerer Zustand". Dann Luther, der bis dahin sehr zurückgetreten war. „Ein Mann mit der Bibel in der Hand und dem Vertrauen auf Gott und auf die Wahrheit tat größere Dinge, als die Kaiser und Könige mit ihren Kriegen und Eroberungen; er veränderte die Welt." Nun ist auch von Jesuiten, vom Verfall der Städte, von Teutschlands Zustand nach dem Westfälischen Frieden die Rede, aber noch wenig von der älteren Geschichte Preußens. 'Frank-

reich Europas Plage' (377) Zeitalter Friedrichs d. Gr., Goethe, europäische Staaten — genug, die deutsche Geschichte bekam aus neuer Gesinnung ein neues Gesicht.

In demselben Jahre 1810 schrieb der spätere Breslauer Professor Harald Stenzel, der 1813 unter die Freiwilligen ging, verwundet heimkehrte und dann erst promovierte, er wolle eine deutsche Geschichte schreiben, „um dem unterjochten Volk zu zeigen, wie tapfer und frei die Väter waren". Das Heroische trat in sein Recht. Das war die volle Abkehr so gut von der Staatshistorie wie von der pragmatischen Geschichte des 18. Jahrhunderts. In derselben Stimmung konnte Friedrich Kohlrausch, später fast ein Menschenalter Leiter des hannoverschen Schulwesens, die Teutsche Geschichte „für Schulen" bearbeiten; sein dritter Band ist ganz den Freiheitskriegen gewidmet.

Nur ein kurzer Aufschwung aus der glücklichsten Stimmung.

Dann forderte die Wissenschaft neue Hekatomben. Ein Rezensent der Jenaischen Literatur-Zeitung meinte 1817, zunächst sei an eine wahrhafte deutsche Geschichte nicht zu denken, bevor nicht alles Material zusammengesucht und herausgegeben wäre. Als Heinrich Luden im Jahre 1825 seine 'Geschichte des deutschen Volkes' begann, legte sich ihm diese Warnung schwer auf die Seele und fast kleinmütig scheint er ans Werk gegangen zu sein. Freilich wirkte noch immer die Gesinnung der großen Zeit nach. „Wir waren würdige Enkel". Er bucht dann als Gewinn die neue Schätzung der Vergangenheit. „Vor einem Menschenalter war das Mittelalter noch eine sternenlose Nacht. Das ungeheure Unglück löste die Bande des Vorurteils." Er beginnt mit den ältesten Zeiten, Caesar, Tacitus — sehr ausführlich, innerlich und äußerlich im größten Format; schließlich kam er in 12 bescheideneren Bänden bis mitten in die Geschichte Friedrichs II. (1237); zwei weitere Bände sollten das Ende des Mittelalters bringen. Ein großer Torso.

Schon bei Chlodwig blieb Hans von Gagern mit seiner 'Nationalgeschichte der Deutschen' stecken (1825—26). Bis zu den Hohenstaufen gedieh Friedrich Wilcken im 'Handbuch der deutschen Historie'. Auch Heinrich Leo brach mit den Hohenstaufen die einheitliche Darstellung ab; Georg Philipps schon mit 888.

Andere Werke, die Bände auf Bände türmten, waren mehr oder minder schwere Enttäuschungen, wie Karl Anton Menzels

'Geschichte der Teutschen' mit der Fortsetzung seiner 'Neueren Geschichte der Teutschen' insgesamt 20 Bände. Dasselbe gilt von Pfisters 'Geschichte der Teutschen' im Zusammenhang der Staatengeschichte; der Versuch ihrer Erneuerung durch Felix Dahn scheiterte schon in den Anfängen, wie vor ihm Wilhelm Arnold und nach ihm Georg Kaufmann. Durch die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ging ein völliges Versagen in der Neugestaltung unserer politischen Geschichte. Die Monographie über einzelne Zeiten oder Personen bedrängte jeden Versuch der Gesamtdarstellung. Es war der ungeheure Respekt vor dem Material, der jede Gestaltung um der Gestaltung willen verpönte.

Und doch fallen mitten in diese Zeit die Rückblicke Sybels auf die ältere Geschichtsschreibung und sein daran anknüpfender Streit mit Julius Ficker in Innsbruck[1]). Er wühlte das Problem der deutschen Kaiserzeit in der Tiefe auf, denn es war doch nicht nur das Turnier der als Historiker verkleideten Vorkämpfer der großdeutschen und kleindeutschen Idee ihrer Tage, sondern ein historischer Wettstreit ersten Ranges. Kaum vergleichbar wären ihm die Kontroverse Janssen—Lenz über die Kultur des ausgehenden Mittelalters und das Verhältnis der Reformation zu ihr oder das Problem des Bauernkrieges, die Fragen nach dem Verfall der deutschen Kultur im 16. und 17. Jahrhundert und nach den Wirkungen des dreißigjährigen Krieges. Alle diese Diskussionen haben doch nicht wieder jene Wucht und Größe gewonnen; denn Sybel und Ficker zeitigten statt bloßer Polemik durchgeführte Darstellungen als Proben entgegengesetzter Betrachtungsweise. Da stand wirklich einmal Idee und Form der deutschen Geschichte für einen bestimmten großen Ausschnitt zur Verhandlung.

Indessen gab es auch sonst neue Aspekte der deutschen

[1]) H. v. Sybel, Über die neueren Darstellungen der deutschen Kaiserzeit, München 1859. Julius Ficker, Das deutsche Kaiserreich in seinen universalen und nationalen Beziehungen, Innsbruck 1861. H. v. Sybel, Die deutsche Nation und das Kaiserreich, Düsseldorf 1862. J. Ficker, Deutsches Königtum und Kaisertum, Innsbruck 1862. — Das Bedürfnis, die alte preußische Geschichte sehr breit in die deutsche Geschichte einzubauen, finde ich zuerst in der merkwürdigen deutschen Geschichte des Dompredigers und Generalsuperintendenten der Mark, Dr. W. Hoffmann, Deutschland einst und jetzt im Lichte des Reiches Gottes, Berlin 1868. Weissagungen und nüchterne Tatsächlichkeiten gehen da sonderbar durcheinander; schließlich ist alles unter die Gesichtspunkte Dualismus, Antagonismus gestellt; das ist abgesehen von der geistlichen Weihe engste Zeitstimmung.

Geschichte von den verschiedensten Seiten her. Zunächst erwies die alte Staatsgeschichte in ihrer strengeren Erneuerung als Verfassungs- oder Rechtsgeschichte ihre erlauchten Traditionen. Man darf sagen, daß zu seiner Zeit Karl Friedrich Eichhorns 'Deutsche Staats- und Rechtsgeschichte' (4 Bde. seit 1808) den Vorrang hatte vor allen politischen Geschichten. Nicht minder sein Nachfolger Georg Waitz, der mit seiner deutschen Verfassungsgeschichte leider nur bis in die staufische Zeit gelangte, während Heinrich Brunner in der als klassisch angesprochenen deutschen Rechtsgeschichte noch nicht einmal die Kaiserzeit berührte. Indessen die ungeheuere Begleitarbeit der Monographien setzte doch Richard Schröder in den Stand, sein 'Lehrbuch der deutschen Rechtsgeschichte' bis zur Gegenwart hinabzuführen (1889).

Daneben erblickten das Licht der Welt gesonderte Geschichten der deutschen Literatur, der Kunst, der Wirtschaft, des Unterrichts, schließlich aller einzelnen Kulturgebiete.

Wir müssen uns versagen das näher zu verfolgen, um nicht noch viel mehr in Statistik und Bibliographie zu geraten. Der Weg von Koberstein über Gervinus und Vilmar zu Wilhelm Scherer zeigte, daß in günstigen Zeitläufen auch ohne lange Wurzeln eine neue Wissenschaft überraschend schnell ihre Reife erlangt. Gilt das nicht heute ebenso von Georg Dehios 'Geschichte der deutschen Kunst'? Wunderbar und erschütternd, was auf allen diesen Gebieten Straßburg für uns bedeutete; es war doch nicht nur, daß wir es so liebten und pflegten; es war auch ein gut Stück *genius loci*.

Unter dem befruchtenden Einfluß der neuen Blüte so vieler Einzelzweige der deutschen Kulturentwicklung erlebte nun auch in Deutschland der Begriff der Kulturgeschichte eine bemerkenswerte Vertiefung. Natürlich wirkte auch die Tradition der Voltaireschen Zivilisation weiter. Allein was Jacob Burckhardt 1859 in der 'Kultur der Renaissance in Italien' darstellte und was in demselben Jahre Gustav Freytag mit seinen 'Bildern aus der deutschen Vergangenheit' bringen wollte, das war doch etwas von dem, was Generationen vor ihnen als das Geheimnis des Volkstums ahnten und in tausend Spiegelungen aufzufangen trachteten.

Schon 1866 wagte S. Sugenheim den Titel: 'Geschichte des deutschen Volkes und seiner Kultur', — das rechte Erbstück des 18. Jahrhunderts! Neben manchem Vernünftigen und Guten nur zuviel des Abgeschmackten; andere folgten ihm später bescheidener oder anspruchsvoller. Aber Züge dessen, was man nun wissen

wollte, drangen doch auch in jene allgemeinen Darstellungen der Arnold, Kaufmann und ihrer jüngeren Ableitungen ein. Mehr nach der Seite der Ergründung wirtschaftlicher Zusammenhänge richtete Karl Wilhelm Nitzsch sein Augenmerk; man pflegt ihn heute wegen bestimmter unhaltbarer Anschauungen abzulehnen, aber seine Ideen haben nicht nur auf die Zeitgenossen gewirkt, sondern noch heute die Kraft der Anregung; leider kam auch er nur bis zum Augsburger Religionsfrieden.

Alles in allem war man weit davon entfernt in der neuen Richtung kulturgeschichtlicher Zusammenfassung oder gar der geistesgeschichtlichen Ergründung tieferer Zusammenhänge so bald etwas wirklich Befriedigendes zu verzeichnen. Auch Lamprecht blieb weit zurück hinter dem, was er in Aussicht stellte, und nur das Verlangen nach einer derartigen „Neuorientierung“ der deutschen Geschichte erklärt den sonst unerklärlichen Beifall, den seine sehr ungleichmäßige, vielfach nur zusammengeraffte, selten wirklich ausgereifte Darstellung eine Zeitlang gefunden hat.

Zu sagen, die letzte Lösung sei immer nur das Werk der Genialität, ist billig und zugleich unfruchtbar. Die Geschichte aller Künste kennt ebenso sicher die geniale Leistung, wie die unendliche Menge der Fehlversuche und kleinen Vervollkommnungen. Auf dem Gebiet der historischen Kunst steht es nicht anders. Der 'Herbst des Mittelalters' hat eine neue gute Ernte eingebracht, aber doch nur für ein ganz enges Gebiet. Es muß noch oft gesät, verzweifelt und doch geerntet werden, bis wir das Recht haben, die ersehnte Höchstleistung zu erwarten.

Zur Erforschung der deutschen Barockdichtung.

Ein Literaturbericht

von Herbert Cysarz (Wien).

Das jüngste Jahrzehnt hat der literaturwissenschaftlichen Erhellung des deutschen Barock mit wachsendem Eifer gedient. Eine Reihe solcher Arbeiten wird hier zu kritischer Erörterung herausgehoben. Jede einzelne Schrift soll irgendwie in dreifachem Bezug gewürdigt werden: als philologische Mehrung, als geistesgeschichtliche Deutung, als menschliches Bekenntnis. Wie stillt sie unseren Hunger, durch Erweiterung und Befestigung unserer Kenntnisse? Wie veredelt sie unser Kunst- will sagen Lebensverstehen, durch Art und Tiefe ihres Blicks in seelische Strukturen? Wie fördert sie gestaltend, ordnend, wertend unsere Konzeption des Wesens Barock? . . . Die zu betrachtenden Werke fallen zunächst unter zwei Gruppen: eine, die — unmittelbar oder mittelbar — der gesamten Kategorie des Barocken sich widmet (Abschnitt 1); und eine andere, die einzelne Geister und Werke der Epoche von Opitz bis Günther zum Gegenstand nimmt (Abschnitt 2). Hinzuzufügen erübrigt dann eine Kette teils empirischer, teils theoretischer Ergänzungen und Folgerungen, an Hand meines kürzlich erschienenen Buchs 'Deutsche Barockdichtung' (= DB). Zahlreiche einschlägige Werke müssen freilich von vornherein außer Betracht bleiben: Vorab die gesamte dramaturgische Literatur, deren Ausschaltung leider auch den Verzicht auf die Heranziehung des österreichischen Barock bedingt; ferner die umfangreichen Grimmelshausen-Schriften; schließlich das Allermeiste zur religiösen und zur mystischen Hervorbringung, aus deren Bereichen nur eine, allerdings überragende Arbeit einläßlich untersucht werden kann; auch von der bedeutungsschweren Naturphilosophie darf nur flüchtig die Rede sein.

1.

Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt, I. Bd., Leipzig 1914, XII + 324 S.; II. Bd. aus dem Nachlaß

herausgegeben von Richard Newald, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1924, XV + 412 S.

Dieses mächtige Werk gibt nicht weniger als eine Gesamtgeschichte der antikisierenden Kunstlehre im ganzen Europa. Kritischer ausgesprochen: Material zu einer solchen; und doch weit mehr als dieses! In zehn nach Umfang und Gehalt sehr ungleichen Kapiteln: I gehört dem frühen Mittelalter, in Sonderheit der Patristik; II gräbt nach den Wurzeln der Frührenaissance; III und IV greifen über die Hochrenaissance ins Barock hinüber, dessen Verhältnis zu Humanismus und Reformation in V zergliedert wird; VI begleitet Parallelentfaltungen in der Plastik, Musik, Malerei bis hinab an die klassizistische Schwelle zwischen dem XVII. und XVIII. Jahrhundert; VII verweilt vorerst bei der englischen Renaissance-Literatur der Milton und Pope, um dann zur deutschen Poetik und Kunst-Philosophie der Gottsched-Zeit abzubiegen; VIII setzt genau die Darstellung von VI fort und bewegt sich ganz im Bezirk des französischen Klassizismus, von Ludwig XIII. bis zu Boileau; IX gilt der Welt Winckelmanns, Lessings und Herders; X führt dann durch den Sturm und Drang empor zur deutschen Klassik. Der beispiellose Reichtum dieses Buchs ist der Gewinn (und war die Bürde) eines ganzen und reinen Forscherlebens. Von der hoffnungs- und wirkungsreichen Erstlingsschrift über 'Die Poetik der Renaissance', dem subtilen Gracian-Porträt, den Sonder-Arbeiten zur vergleichenden Literaturgeschichte und Renaissance-Kritik laufen unzählbare, unaufzählbare Fäden zu dieser Sammlung und Krönung. Die zweibändige Literaturgeschichte ist nicht Borinskis letztes Wort geblieben, zum Glück! Erst jetzt empfangen wir sein wahres Haupt- und Lebenswerk.

Borinskis Buch ist ein Kompendium, und noch viel mehr. Eine einzige, große Liebe waltet darin: der leidenschaftliche Drang zur Antike, zu ihrer sinnlichkeitgesättigten und dennoch geistgläubigen Kunstlehre, zu ihrer erderhabenen Philosophie, zur ernsten Größe ihrer Form. Und diese eine Liebe trägt und nährt die tausendfältige Kritik, die an fast zwei Jahrtausende der europäischen Ästhetik gelegt wird. Freilich, Borinski redet mehr die Sprache dieser Kritik als jener Liebe. Er zersägt den riesigen Stamm zu scharf umzirkten Abschnitten; er nutzt höchstens kausale Scharniere und stellt gern epigrammatische Thesen nebeneinander, unter denen sich keine auf keine bezieht, geradezu voll Hasses gegen alle Synthesis. Trotz alledem waltet ein starker Gefühlston über

dem antiquarischen Detail, ein überzeugender Zusammenhang über aller Begriffsspalterei, ein strenges Bekennertum über viel mürrischem Gestöber in Seelentümern oft niederen Rangs. Ungebärdig im Kern und außen stoisch beherrscht, so ist Borinskis Vortrag, ein kalter Conceptismo, ein wenig gedrückt, beengt, vergällt, doch immer wieder auch funkelnd und sprühend in einem Abglanz von der Dämonie seines geliebten Gracian und verwandter Lebens- und Stillehrer. So hat denn auch gerade das Spanisch-Spröde des Barock in Borinski einen kongenialen Deuter gefunden (dem füglich das Italienisch-Blumige viel schwerer zugänglich sein mußte). Hart und verschlossen steht sein Werk vor uns, vergleichbar dem Escorial, der wie ein einsames Fort trotzig in düster-kahle Landschaft blickt. Kein Vorwort lädt ein, keine Schlußbetrachtung entläßt, kein Rezensent wird freundlich bedient. Viel Muße und Mühe tut not! Der Widerhall des Buchs ist bislang dem entsprechend dünn und dumpf gewesen. Desto nachdrücklicher bleibt hier zu sagen, daß es ein Standard-Werk für jeden Bildungshistoriker ist, vor allem für den Germanisten. Vorzüglich unser XVII. und XVIII. Jahrhundert empfangen neue Perspektive. Wie viel noch nicht Verwertetes erfahren wir doch nur, um ein paar rasche Beispiele zu streifen, über die Vorgeschichte von Lessings Kritik der *pictura poesis*, schon bei Lionardo (I, 175); oder über die klassische Neigung zum Typus (I, 170); oder über die Genealogie der Aristotelischen Drei-Einheiten-Lehre (I, 215 ff.); oder über die (lang verkannten) Anregungen, die Wieland seitens englischer Barock- und Renaissance-Literatur zufließen (II, 118 ff.), oder über den Kampf des Gottschedianismus gegen das zerfallende Spätbarock (II, 136 ff.), oder im folgenden über die antiken Impulse in der Schweizer Ästhetik; besonders Wesentliches über das Verhältnis auch der deutschen Dichtung zu den Nachbarliteraturen, nicht zuletzt über die Beziehungen der Poesie zu ihren materiellen Schwesterkünsten innerhalb der deutschen Entwicklung: dieses letztere ein Zukunftsproblem von gar nicht überschätzbarer Bedeutung!

Das Barock als solches ist Gegenstand vorwiegend der Kapitel III, IV, V. Borinski hat zunächst den Gesichtspunkt Winckelmanns, zum wenigsten des frühen Winckelmann. Er meidet jenes Schillern zwischen relativistischer Deutung und absolutistischer Wertung, wie es in heutiger Problem-Philologie zu oft unkritischer Amphibolie und Ambivalenz führt. Er hält es also mit den klassi-

zistischen Erneuerungsversuchen der Renaissance und verketzert jede allegorisierende oder gar emblematische oder hieroglyphische Aus- und Umbildung, vom Schlag etwan der 'Ikonologia' Ripas. Trotzdem bietet er eine Fülle wichtigster Erkenntnisse vorerst betreffs der Vorgeschichte des Barock, die immer bis in die Frührenaissance, oft bis in die patristische Ära verfolgt wird: Beiträge zu einer europäischen Universalhistorie des Barocken. Auch das Verhältnis zur Reformation wird durch eindrucksvolle Belege erleuchtet. Borinskis offene Parteiergreifung bewirkt selbstredend häufig eine Überschätzung des Antiken, vor allem in Luther und dessen Bewegung (namentlich im Drama des XVI. Jahrhunderts), wohl auch bei Rembrandt und mehreren anderen Holländern, die sämtlich durch feste Stränge an das Altertum gekettet werden. Indessen der Standpunkt an sich bleibt überall fruchtbar und eröffnet auf Schritt und Tritt bedeutsamste Fragen aller Geistesgeschichte; so bei Gelegenheit Shakespeares, dessen Renaissance-Züge ja noch lange nicht genügend erhellt sind — wenngleich man ihn darum nicht gleich als „das ‚unentwegte' Paraderoß der ‚todesmutigen' Streiter gegen das heute so besonders gefährliche, kalte, starre Medusenantlitz der Antike" (I, 243) ausspielen müßte. Im weiteren ist nach der vortrefflichen Charakteristik des spanischen Barock und seiner Mischung von Asianismus und Lakonismus (I, 188 ff.) vorab der ausgezeichneten Bemerkungen zur Jesuiten-Ästhetik zu gedenken (II, 33 ff.). Auf Rembrandt und den Greco fällt manches neue Licht (II, 48 ff.), desgleichen auf die Kunst- und Lebenslehren der Pontanus, Junius, Cornheert und Gefährten. Dem für das ganze Barock belangvollen Mythenstreit: dem Streit um die heidnisch-antiken Gleichnisse, wird mehrfach Sorgfalt gewidmet, ebenso dem verwandten Theater-, in Sonderheit Opernkrieg (II, 60 ff.).

Bezüglich der Gesamtkategorie Barock lehrt Borinski wesentlich folgendes: Barocker Stil ist alles andere als ein Rückschlag gegen die Renaissance oder ein Wiedererwachen von Gotischem. (Die viel berufene und wenig begründete Formel Worringers von einer Gotik, die durch die Renaissance hindurchgewachsen ist, bleibt im Bereich des Dichterischen seicht und irrig; auch Wölfflins Grundbegriffe sind in diesem Fall auf Literarisches nicht übertragbar.) Daß die beliebte Motivierung des Barock-Charakters aus den Verhältnissen des großen Kriegs und dessen Folgezeit unhaltbar ist, erweist nebst vielem anderen (s. unter Francke!) das Auftreten

barocker Linienführung und Seelenhaltung in der lateinischen Dichtung des XVI. und in der österreichischen des XVIII. Jahrhunderts. Daß alle oppositionelle Begriffs-Orientierung: Barock gegen Renaissance ein Hirngespinst bleibt (s. auch unter Hübscher!), bezeugt die enge Verknüpftheit der barocken Qualitäten mit denen der Renaissance, nicht erst der reifen oder späten Renaissance, sondern auch schon der „mittelalterlichen" Keime (vorausgesetzt, daß unter Renaissance überhaupt eine einzige Bewegung verstanden werden kann, nicht eine Folge von gleichgerichteten Wellen). Das Barock ist eben ein Stadium der nationalen Renaissance-Entfaltung, die Mittelstrecke des Wegs von Luther zu Goethe. Auch Borinskis weitschichtige Darstellung trägt viel zur Klärung dieses Sachverhalts bei, befreit von hergebrachten Vorurteilen und hilft die Barockforschung auf eigene Füße stellen. Was gleichzeitig und seither Burdach entdeckt hat, führt nur noch weiter auf der nämlichen Bahn. Meine eigene Gestaltung der geschichtlichen Kategorie des Barocken wäre nicht möglich gewesen ohne die bildungsgeschichtliche Arbeit dieser beiden Männer, wie weit sie sich schon in der nächsten Auswertung des Stoffs von ihnen entfernen mag.

Hinsichtlich der Form von Borinskis Werk darf allerdings auch Pietät und Dankbarkeit Einwände nicht verschweigen. Was an Blöcken und Brocken herbeigewälzt ist, das liegt zumeist als vaste Moräne zuhauf, ohne Schichtung und Stufung. Oft weiß geradezu kein Satz vom vorhergehenden. Referat und Kritik wird undurchsichtig vermischt, anders als in den vorbildlich exakten und luziden Darlegungen Jellineks in der 'Geschichte der neuhochdeutschen Grammatik'. So muß man stets auf die Quellen zurückgreifen und darf dem Führer nur die Anregung zu eigenem Bohren danken [1]... Borinskis Konzeptismus verbündet sich übrigens häufig einem unreflektierten Rationalismus, daneben dem stoischen Ethos, auch einer Quevedisch-Gracianischen Lust an aller Philosophie des Emotionalen und zugleich tiefen Unlust an aller emotionalen Philosophie. Ästhetische Intuition bleibt öfters aus. Viele Knüpfungen sind weder morphologisch noch physiognomisch, weder historisch noch auch psychologisch, sondern platterdings lexikalisch oder gar dialektisch. In keinem Zug aber verleugnet sich ein teilnahmsvolles

[1]) Ich glaube behaupten zu dürfen, daß der von Newald betreute Nachlaß-Band, mit dem ersten verglichen, in diesen Punkten keineswegs eine Verschlimmerung bedeutet; Verschiedenes in den Anmerkungen ist sogar ohne Zweifel übersichtlicher geworden.



Eindringen in alle Fragen künstlerischer Weltanschauung; der unbestechliche Wille, bis zu letzten Gründen zu schürfen; eine reine und männliche Wahrheits- und Weisheitsliebe.

Kuno Francke, Die Kulturwerte der deutschen Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung. II. Bd.: Von der Reformation bis zur Aufklärung, Weidmannsche Buchhdlg., Berlin 1923, XIV + 638 S.

Der zweite Band von Franckes Literaturgeschichte gehört den Zeiträumen der Reformation, der Gegenreformation, der Aufklärung. Der Mittelabschnitt: 'Das Zeitalter des Absolutismus' (S. 215—437) enthält eine breite Charakteristik der „Barockdichtung", auch der „Rokoko- und Zopfdichtung". Überall offenbaren sich die starken Vorzüge des Autors: Vertrautheit mit den Nachbarkünsten und Nachbarliteraturen, politischer Weitblick, nicht zuletzt treues Nationalbewußtsein, bei diesem deutschen Harvard-Professor von besonderer Würde und Wirkung. Die Darstellung ist naturgemäß vorab Kulturgeschichte: Francke strebt mehr zum Ereignis-Bericht als zum gesamtmenschlichen Aspekt; Dichtungen sind ihm häufig nicht so sehr die an sich zeitlosen, zugleich epochenschöpferischen Bekenntnisse der Edelsten als vielmehr Zeugnisse von unbefangen Miterlebenden, die als Glieder einer bestimmten Zeit und Gesellschaft sprechen; nicht selten bleibt es beim literarischen Straßenbild und von vornherein überwiegt männliche Kritik die weibliche Einfühlung. Freilich, auch unter diesem Gesichtswinkel gewinnt das XVII. Jahrhundert besondere Geltung: „Denn in diesem Jahrhundert liegen die Keime desjenigen, was die klassische Epoche deutscher Kultur im XVIII. Jahrhundert und die Wiederherstellung politischer Größe im XIX. Jahrhundert herbeigeführt hat: die Selbstbesinnung und die Selbstzucht des vom nationalen Ganzen losgerissenen Individuums, die Versenkung ins Innere, die Wiedergeburt aus dem Geiste" (4 f.). Das Ethos solcher Ansicht ist der Zug zum Protestantismus, zum Bürgerlich-Tüchtigen, zur Freiheit und Selbständigkeit des denkerischen und religiösen Gewissens. Der Band leitet empor zum Gipfel Lessing, dem „Abschluß dieser ganzen Entwicklung" (seit Luther). Es liegt auf der Hand, daß bei dieser Einstellung das Barock übel fahren muß. Fraglich, ob es — die ferneren Voraussetzungen zugestanden — so übel fahren durfte.

Bezüglich der Literaturkenntnis ist Francke fast nirgends über Scherer († 1886) hinausgelangt, in der Erkenntnis der Zu-

sammenhänge bleibt er eher zurück. Sein Neuerwerb liegt nach der Richtung, die Lamprecht gewiesen hat. Im besonderen wird Biedermann vielfach glücklich ergänzt. Allgemein sind die Übersichten wertvoller als die Einzelporträts; auch das Beste über das Barock steht in der summarischen Einleitungs-Charakteristik ... Gestalten wie Thomasius, Spener, A. H. Francke kommen am klarsten heraus; Opitz und Gottsched werden mehr als Betriebsleiter eingeschätzt denn als Kunstlehrer, und von den grundlegenden Barock-Poetiken heißt es: „Auf die unsagbar wortselige und gedankenarme Poetikenliteratur, die zwischen Opitz und Gottsched liegt, verzichte ich einzugehen“ (240 A.) (Wie viele dieser Poetiken hat Francke gelesen?) Das Barock ist also Kostüm und Mache, innere Unwahrheit und Erlebnisfremdheit. („Innerlich hohl“, „künstlich“, „leblose Konvention“ sind ein paar Scheidemünzen Franckes.) Er stellt den Hock hoch über den Weckherlin, verweilt indes weit ausführlicher bei letzterem: Das Catonische liegt ihm mehr als das Panegyrische. Schauspielerei, Schmeichelei, Festputz? Aber gewiß! Nur kann man alles dieses auch den größten Meistern des römischen Altertums vorwerfen. (Von der Renaissance schweig ich!) In Deutschland ist es eben Ausländerei? Ohne Lohenstein kein Schiller, ohne Hofmannswaldau kein Goethe! Sicherlich, deutsche Kunst ist Formen-Durchwachsung, nicht Formen-Erborgung. Doch nie und nimmer ist sie Formen-Haß von Anbeginn! Hat denn Goethe mit Formen-Verachtung begonnen? Er hat vielmehr im Rokoko begonnen und sich dann organisch gewandelt. Vor allem aber: Bloß formalistisch ist kein einziger großer Barock-Dichter! Freilich, entgegen der bescheiden-strengen Familiarität des XVI. Jahrhunderts gebärdet man sich öffentlich, laut, gleißend. Doch wer verkennt die tiefe Schamhaftigkeit, die bei Fleming gleichsam noch in der Exhibition nach Schleiern und Schatten sucht, bei Klaj aus grellster Koloristik in musikalisch-mystischen Äther flüchtet, bei Gryphius halb orgiastisch, halb asketisch Tänze der Ichsucht und der Ichflucht mimt. Nie gab es einfach nur links die biederen Lauremberge und rechts die windigen Zesen ... Das Schiefste des ganzen Buchs sind wohl die Aussagen über das Rokoko. Das wird hier an die Wende vom XVII. zum XVIII. Jahrhundert gerückt, aus irgend einer falschen Analogie zu bildender Kunst. Der neue Name wird da an ein Spätbarock verschenkt, das vom Barock in keiner Faser spezifisch verschieden ist: „Zwei Schriftsteller aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts

mögen uns den Übergang vom Barock zum Rokoko veranschaulichen: der sinnlich prunkvolle Hofmannswaldau und der schnörkelhaft launige Abraham a Sancta Clara" (359 f.). Die Nürnberger böten selbstredend ein reineres „Rokoko" als Hofmannswaldau. Selbst Günther wird diesem Rokoko beigezählt, das andererseits tief in das XVIII. Jahrhundert hinabreichen, zumal die Anakreontik umfassen soll: Ein Tragelaph! . . . Zum Heil betritt die Darstellung im folgenden den Boden größerer Kenntnis und tieferer Einfühlung. Ein beträchtlicher Aufstieg ist schon die Charakteristik des „Zopfs": des rationalistisch-rhetorischen Klassizismus vorerst der Canitz, Wernicke, B. Neukirch, vornehmlich Weises. Noch höher steht der Abschnitt über die Gottsched- und Gellert-Zeit, und auch das weitere ist ein Lauf „in aufsteigender Linie", empor zu Gotthold Ephraim ... Im ganzen erreicht wohl der zweite Band weder gehaltlich noch stilistisch den Wert des ersten; doch auch für dieses reiche Werk erbieten wir dem noch im siebenten Jahrzehnt des Lebens emsig wirkenden Verfasser Ehre und Dank.

Rudolf von Delius, Die deutsche Barocklyrik, Verlag Walter Seifert, Stuttgart und Heilbronn 1921, 88 S.

Das Werkchen von Delius erhebt gewiß nicht den Anspruch auf eine wissenschaftliche Kritik. Es soll denn auch nicht mit wissenschaftlicher Wage, nur mit wissenschaftlicher Sorgfalt gewogen werden . . . Delius fügt zehn kleine Dichterporträts unter dem Titel 'Deutsche Barocklyrik' zusammen. Aber die ausgewählten Köpfe bilden keine geschichtliche Gruppe, überhaupt keinerlei seelische noch irgend menschlich-wesenhafte Einheit. Und vor allem: Diese Poeten sind dem Verfasser durchaus nicht zum Besten vertraut. Es gibt nicht nur kein geistiges Band, sondern auch keinen leiblichen Rahmen, der die Bildchen zusammenhielte. Wir sehen keinen Organismus, nicht einmal eine Galerie; wir sehen eine farb- und formlose Tafel, auf die mit raschem Griff ein paar fahle und fleckige Bilder geklebt sind, gerad und schief, schräg oder verkehrt, wie's trifft. Am Schluß jedes Absatzes werden „Kostproben" (so S. 30) verzapft ... Der Aufsatz über Opitz schwelgt lässig in groben Beiläufigkeiten, voll pseudo-historischer Verallgemeinerungen. Auch Spee erscheint — trotz kitschiger Personsbeschreibung (21) — nur in trübem Schatten. Sodann folgt Lauremberg, dem auf vier Seiten vieles Anfechtbare, doch kein barockes Merkmal nachgesagt wird. Hiergegen zählt der nächste Abschnitt

über Fleming, gleich dem folgenden über Dach, zum Besten des Buchs. Ein Hagel ungerecht-beschränkter Reden fällt dann auf den „in der Wurzel kranken“ Gryphius. Bei Arnold ist das metaphysische Moment zu laut gegen das psychologische betont. Das schönste Kapitel gilt Brockes: „Sinnlichkeit ist Gottesdienst. Denn die Schöpfung ist Gott“ (51); hier waltet echte Einfühlung; hier werden nicht Eindrücke botanisiert, sondern ein Organismus konzipiert und in sicheren Formulierungen festgehalten. Freilich, die Umwelt Brockes' ist nicht mehr das Barock, sondern der Zopf; und er selbst — Delius würdigt das — bahnt Wege für das aufsteigende XVIII. Jahrhundert. Der Folge-Abschnitt entrollt, in forschem Reporterstil, ein böses Bild Günthers, des „richtigen Lumpen“ (58). Hierauf wird Zinzendorf, ein wenig primitiv, aus einer junkerlichen und einer Teresa-Hälfte zusammengesetzt. Die reichlich angezogenen Proben verzerren manche Perspektive nur noch mehr; in künstlerischen Dingen gibt es eben Belege allemal für alles; so kann man durch bloßes Zitieren, ebenso wie durch bloße Dialektik, alles und nichts beweisen.

Ein abschließender „Überblick“ versucht vergeblich, die historische Einheit des Barock zu erfassen. Doch hohen Beifall verdient, wie Delius die Wirkungen des Kriegs, des Machiavellismus, des Alamode-Treibens wertet. „1618 brach dann der große Krieg aus. Aber seltsam: er erstickt nichts. Der Geist geht unbeirrt seinen eigenen Weg. So banale Äußerlichkeiten wie Kriege können den moralischen Auftrieb der Seele nicht hemmen“ (69). (Die überlieferte Zäsur 1648 ist ein Gespinst der Willkür oder Blindheit!) Von hier aus enthüllt sich dann Einiges, was den zehn Bildern trotz allem so etwas wie eine, vorderhand subjektive, Einheit geben kann: Delius hegt ein zuinnerst positives Verhältnis zu den Menschen des XVII. Jahrhunderts. Und dieser Gesamtton ist das allgemeinste Merkmal einer neuen Barock-Auffassung, nach jener alten, die allein über Verfall und Sumpf gezetert hat. Allerdings, eine ästhetische Alternative bleibt bestehen: Ist die barocke Form eine (als solche noch nicht harmonische) Vorbereitung der klassischen, oder ist sie bereits in sich organisch vollendet? Die erstere Ansicht setzt dem bejahenden Gesamturteil mehrere Schranken; es ist die konservativere (auch von mir vertretene) Einstellung. Die zweite, unbedingt bejahend, ist dann die eigentlich moderne und modische. Das von Delius entworfene Bild ist zu vag und zu brüchig, als daß es hier eine Entscheidung treffen

dürfte; es bleibt bei der Stimmungseinheit. Der Schriftsteller, der selbstbewußt das Amt des Literarhistorikers ergreift, erweist aus dem Fehlenden augenfällig die Notwendigkeit philologischer Methode, wie sie denn auch kein Ernsthafter unter denen, die einen geisteswissenschaftlichen Überbau fordern, jemals bestritten hat.

Arthur Hübscher, Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls, Euphorion XXV, 517—562, 759—805.

Zwei Ziele steckt sich Hübscher in diesem Versuch: Ein Umriß der Gesamtkategorie des Barocken soll gezeichnet, und zugleich die Gesetzlichkeit alles künstlerischen Stilwandels durchschaut: die Möglichkeit und die Verfahrungsweise einer „Phaseologie der Geistesgeschichte" aufgezeigt werden. Auch äußerlich zerfällt die Abhandlung in zwei scharf abgesetzte Teile ... Hübschers geschichtsphilosophischer Kernaspekt ist das Gleichnis einer unendlichen Wellenlinie, gemäß der jede menschliche Entwicklung in stetem Auf und ab verläuft, wie Tag und Nacht, Sommer und Winter. Dies soll nun auch der Rhythmus alles geistigen Geschehens sein. Von solchem Standort betrachtet, bleiben die Strichschen Typen des Klassischen und des Romantischen bloß historische Sonderkomplexe; sie verweisen zuletzt in zwei höchste Oberbegriffe, die Hübscher vorläufig das „Harmonische" und das „Antithetische" tauft: das seien die beiden universalen (überindividuell-kosmischen) Seelenlagen, auf deren periodischem Wechsel alle menschliche Geschichte beruhe ... Angesichts jeder solchen Periodizität besteht nun das Dilemma, ob man den Takt der geistigen Systolen und Diastolen den Allgemeinbewegungen alles Organischen eingliedert (wie z. B. Spengler) oder ob man die organischen Parallelen zurückweist und eine Eigengesetzlichkeit der geistigen Schwingungen aufstellt (wie vornehmlich Hegel); in jenem Fall erwächst ein materiales, in diesem ein formales Ablaufsgesetz. Hübscher schlägt nur die Richtung des letzteren Wegs ein: Er will von allem biologischen Nexus absehen, aber er will allein aus kunstgeschichtlicher Erfahrung die Entwicklungsgesetzlichkeit ableiten. Was entsteht, ist ein Zwitter: ein Bauwerk, das den Forscher hypothetisch, den Philosophen fragmentarisch anmuten wird. In welche Abstraktionen müßte Hübscher sich begeben, wenn er verschiedene Kulturen wertete! Die Analogie der Wellenberge und -Täler verflüchtigte sich notwendig zu einer Formel ungefähr des Inhalts: Alle menschliche Gebärdung ist ab-

wechselnd erregt und beherrscht. Um nichts mehr als dieser Gemeinplatz besagte auch die dialektisch umbollwerkte Geschichtstheorie über die „im Grund immer gleichen Typen des Menschentums!“ Auf den Erwerb von Inhalt aber kommt es in der Geisteswissenschaft an, nicht auf die Feststellung von Möglichkeiten der Inhalts-Erwerbung. Natürlich kann man beispielshalber dem Begriffspaar Apollinisch und Dionysisch universalhistorische Ausdehnung geben und allen beliebigen Stilwandel unter diese Kategorie subsumieren. Nur, daß dann jeglicher fruchtbare Inhalt aus den Begriffen schwindet; man könnte gleich ebenso gut etwan von Hell und Dunkel reden und das apollinisch-dionysische Phasengesetz in den schlichten Satz fassen: Die Welt malt sich in Menschenköpfen heller oder dunkler. Spengler hat wohl gewußt, warum er bei sieben letzten morphologischen Einheiten Halt machte — was Hübscher als ein „isolierendes“ Verfahren tadelt — und keine Totalkategorie konzipierte[1]).

Nun zum konkreten Teil! Hübschers phaseologische Grundansicht stellt das Barock als antithetischen Stil in eine Linie mit Sturm und Drang, Romantik, Expressionismus gegen die Phalanx der harmonischen Stile: Renaissance, Aufklärung, Klassik, Realismus. Das läßt zwei Fragen aufwerfen: 1. Gelingt der Nachweis solches einheitlichen Substrats? 2. Bereichert und vertieft der (versuchte oder gelungene) Nachweis unsere Anschauung? . . Zunächst muß Hübscher einen schroffen Gegensatz zwischen Barock und Renaissance behaupten. Doch schon hier geht er irre. Was ist ihm barock? Eine Stimmung erklärt er für wesentlich: „Der Wechsel aller Dinge, die gewaltige, nie mehr so tief erlebte Antithetik von Sinn und Geist, von Üppigkeit und Askese, von Genuß und Verzicht“ (528). In der Tat ein barockes Lieblingsthema. Wie aber steht es damit in der romanischen Renaissance, oder selbst im römischen Altertum? Desgleichen mit den verwandten Motiven: Unstetigkeit des Glücks, Wechsel von Liebe und Haß, Lob des Landlebens und Tadel des Hoflebens? Die von mir im Zusammenhang erörterten barocken „Heldensäle“ (DB 107 ff.) wären da durchaus Renaissance; und umgekehrt die Allegorik, Emblematik, Anagrammatik seit Petrarca Barock. Wenn Opitz die Faulheit preist, nennt Hübscher nur die Friedrich Schlegel und Jean Paul als antithetische Vettern,

[1]) Ich habe diese Grundidee Spenglers an früherer Stelle kritisiert: Österr. Rundschau XIX, 1085 ff. — Zu Hübscher vgl. jetzt auch Baesecke, Deutsche Vierteljahrsschrift I, 770 ff.



nicht den Erasmus und die Narrenschriften und die mimische Satire des Luther-Jahrhunderts. Übrigens macht er seine Rechnung ohne die Neulateiner und ohne das österreichische XVIII. Jahrhundert... Fesselnder, nicht beweisender, sind die Übereinstimmungen von Barock und Romantik: Sentimentalisches Verhältnis zur Antike, Exotismus und ein wenig Historismus („Erwachen des Einfühlungsvermögens"), Übersetzungen, Ansätze einer Dialektdichtung, Versuche einer Literaturgeschichte. Bedeutsamer ist die Wiederkehr formaler Qualitäten: Vermischung der Gattungen, malerischer und onomatopoetischer Ehrgeiz, musikalische statt plastischer Gestaltung. (Hier könnte auch daran erinnert werden, daß der ursprüngliche, weitherzige Begriff des Romantischen zum guten Teil die Sphäre der romanischen Barockdichtung bezeichnet.) Indessen in allen Dingen der Organisation (Zeitschriften, Zirkel, Gesellschaften) schafft das barocke Zeitalter geradezu die Grundformen des literarischen Betriebs im gesamten neueren Deutschland, derer keine der Folge-Epochen ermangelt und die allein in „antithetischen" Bezirken aufzusuchen von böser Selbsttäuschung zeugt. Hübscher bringt es zuweg, die kanonisierende Haltung des barocken Regelbuchs der anti-formalistischen Genie-Poetik des Sturms und Drangs zu vergleichen: „Die ästhetischen Normen des antithetischen Geistes sind unbegrenzt" (540); die folgende Aufzählung mehrerer Hauptunterschiede zwischen barockem „Verweile doch" und stürmisch drängendem „Verweile nicht" vermag das nicht mehr abzudämpfen. Hier ist nichts anderes als gierige Parallelenhatz und das gerade Gegenteil jedes historischen Sinns! Hübscher verknüpft nicht seelische Strukturen, sondern pickt einzelne, oft rein dialektische, Kongruenzen auf: Da gibt es ein Nebeneinander von Lohenstein und Friedrich Schlegel und Heinrich Mann; der Expressionismus heißt „eine im Embryonalen stecken gebliebene Romantik" (761); Werfel soll dem Novalis „verwandt" sein (551); die realistische Prägung der Hirtenidylle weist auf — „die Heimatkunst" (555); die Gespenster des 'Simplicissimus' werden mit Lavater und dem 'Emanuel Quint' zusammengestellt (562) u. v. a. Zum wahren Kenner und Beobachter wird Hübscher erst in den Schlußabschnitten VIII und IX, den hellsten und reichsten der Abhandlung. Hier kommt ihm seine — in einem weiter unten zu erörternden Aufsatz bewährte — Vertrautheit mit der spätbarocken Lyrik zustatten. Hier waltet organische Formdeutung, nicht okkasionelle Spekulation. Hier schöpft man Erfrischung und Hoffnung.

Gedenken wir der oben gestellten Fragen! Den „antithetischen" Strukturzusammenhang Barock - Sturm und Drang - Romantik - Expressionismus gewinnt Hübscher nur durch völlig unkritische Induktion. Freilich ermöglicht es gerade erst dieses Verfahren, eine bunte Überschau darzubieten, die neben Falschem und Flüchtigem auch ein paar wesenhafte Züge festhält. Wäre das Typen-Bild kritischer, dann wäre es um ebenso viel blasser. Hieraus folgt ein Entweder-oder: Entweder folgerechter Ausbau der Phaseologie, oder wahrhaftige Barock-Charakteristik ohne herbeigerenkte Fehlanalogien und pseudo-theoretische Hintergedanken. Ich bin für das letztere! Science sans conscience est vanité.

So viel über Veröffentlichungen, die der Gesamtkategorie des Barocken sich widmen. Der Folge-Abschnitt gehört den Sonder-Untersuchungen [1]).

2.

Friedrich Gundolf, Martin Opitz, Verlag von Duncker und Humblot, München und Leipzig 1923, 52 S.

Was Gundolfs monumentale Porträtkunst zu Opitz führt, ist nicht die Würdigung überragender Höhe, sondern der unvergleichbaren Wirkung des Manns ... Das Barock als solches wird im wesentlichen abschätzig beurteilt: Gemächt aus innerer Formlosigkeit und äußerer Nachahmerei, Zersetzung des sichtbaren Glaubensgebäudes der Kirche und des leibhaften Bildungsgebäudes der Renaissance, wie alle Zersetzungen fruchtbar allein in der Wissenschaft. „Der Verstand häuft Wissensmassen, die Phantasie Bildermassen" (3). Die Fülle ist da, doch verdichtet sie sich nirgends zur Gestalt. Nicht der Stärkste und Tiefste herrscht,

[1]) Hier seien auch die jüngsten außer-wissenschaftlichen Anthologien barocker Dichtung aufgeführt, die ja gerade für die Allgemeinvorstellung vom Barocken vielerseits bedeutsam sind. Freilich, warum der gebildete Leser statt unzuverlässiger Glättungen nicht auch Wortform und Schreibung des XVII. Jahrhunderts in Kauf nehmen soll, das vermögen wir kaum zu begreifen ... Die reichste dieser Sammlungen ist die das ganze XVII. Jahrhundert, nicht bloß das barocke, gleichmäßig durchstreifende Auslese von Walther Unus, Die deutsche Lyrik des Barock (Verlag Erich Reiß, Berlin 1922); die feinsinnigste Auswahl, fast alle Perlen der Barocklyrik vereinend, trifft Richard Wiener, Pallas und Cupido (Konegen, Wien 1922); und nützliche Ergänzungen, vornehmlich aus der österreichischen und aus der religiösen Dichtung, bis in das Rokoko, bietet Max Pirker, Das deutsche Liebeslied in Barock und Rokoko (Amalthea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien 1922).

sondern der Hurtigste und Verständigste, nicht Weckherlin, sondern Opitz; dieser ordnet die „Ansätze einer neuhochdeutschen Humanistenliteratur“ zum Programm und erhebt zu Satzung und Richtung, was vorher unstete Willkür gewesen war ... In solchem Rahmen entrollt sich die Charakteristik eines Rationalisten-Lebens, erst allgemein (5 f.), dann im besonderen (7 ff.): Ein überall durch Aufgaben und Zwecke gegängelter Werdegang, dem jeder Anlaß nur ein Redegrund und ein Erfolgvehikel bleibt, bar aller inneren Entwicklung und alles natürlichen Wachstums, kein Bekenntnis runder Persönlichkeit. „Nur daß bei Opitz Lebenslauf und Werk sich nicht durchdringen, sondern bestenfalls aufeinander beziehen, ist eine biographische Tatsache und zugleich eine geistesgeschichtliche“ (6). Berufslosigkeit ist der Ursprung seines freien Berufs; er weiß um keine selbstbedingte Sendung; ein „Abenteurertum“ bleibt das Ethos seiner Schriftstellerei . . . Dieses Lebensbild, Symbol und Exempel vorerst für den barocken Poetenstand und seine Bezüge zu mittelalterlichem Spielmanntum und renaissancemäßigem Rednertum, wird dann (16 ff.) geistesgeschichtlich ausgewertet. Zunächst eine umfassende Exposition des deutschen Renaissance-Problems, von europäischer Warte: Vermählung von antikem, christlichem, nationalem Gehalt. Hierauf Charakteristiken der Wegbereiter, unter denen namentlich Weckherlin prächtig gezeichnet wird. Nachher Niveau-Bestimmung der Opitz-Zeit. Überaus wertvoll ist hier die morphologische Erkenntnis der Renaissance-Zusammenhänge des Barocken: der „Nationalisierung des Humanismus“; auch in Gundolfs Erörterung der Lehren der 'Poeterei' (30 ff.) tritt zutag, wie tief und gärend Renaissance-Gut ins Barock gedrungen ist. Der Rest gilt überwiegend der Praxis des Opitz. Alter Umriß empfängt Leuchtkraft: Nach Worten drängt Opitz, nicht nach Wesen; nicht das Erlebnis drückt er aus, nur Gedachtes über Erlebtes; Sprachmehrung ist sein Amt, nicht Welterhellung. Zum Schluß noch eine rasche Überschau der Motivik und ein Hinweis auf die Gesamtwirkung: „Vielleicht liegt sein Verdienst weniger in dem was er geschaffen als was er verhütet: die Flucht deutschen Geistes aus der europäischen Bildung“ (52) ... Ein so gesehenes und so gestaltetes Gemälde trägt Kraft und Wert in sich, als Urbild und als Gleichnis. Ob es freilich eine geistesgeschichtliche Kategorie zu begründen vermag, muß problematisch bleiben. Wenn der Barockpoet, wie Gundolf will, nur dem „unverantwortlichen Bedürfnis des Sonderwillens“ frönt, dann kann viel-

leicht sein Werk und Schicksal auch nicht „sinnbildlich“, nicht Norm des Amorphen sein. Vielleicht liegt just in der Unmöglichkeit einer solchen Repräsentanz ein Wesensmerkmal des Barock-Jahrhunderts, bei allem Traditionalismus und aller Kontinuität und Uniformität seiner Entfaltung. Einheit von Leben und Leistung verkörpert Stielers 'Geharnschte Venus'; in vielem auch schon Fleming, dessen Reisedrang doch etwas anderes ist als unverantwortlicher Sonderwillen. (Was und wie viel in späterer deutscher Lyrik besteht neben Flemings Sonetten an sich selbst? Das ist kein sächsisches Lämpchen, sondern ein europäisches Fanal!) Und einen tapferen Versuch, heteronome Lenkungen durch Zweck und Zufall zugunsten autonomer Selbstgestaltung preiszugeben, bedeutet auch Zesen. Gryphius vollends fügt sich weder den rationalistischen noch den organischen Kategorien. Den religiösen und mystischen Geistern gebührt vorweg ein besonderer Raum. Ein Typus des barocken Künstlertums ist durch Opitz wohl nicht dargelebt; vielleicht gibt es ihn gar nicht in persönlicher Ausformung. Eine Reihe typischer Merkmale aber wird von Gundolf in machtvollen Sichten voll Meisterschaft geprägt und gedeutet.

Hans Heinrich Borcherdt, Augustus Buchner und seine Bedeutung für die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München 1919, VIII + 175 S.

Seit 1616 saß Augustus Buchner in Wittenberg auf dem Katheder für Poesie, nach unseren Begriffen als „Professor der klassischen Philologie mit Lehrauftrag für lateinische Sprache“ (36). 25jährig übernimmt er, in Nachfolge Taubmanns, das Amt, das er dann 45 Jahre lang verwaltet, horribile auditu. In dieser Zeit wechselt er Briefe mit allen berühmten Gelehrten des Lands: Die 'Epistolae Buchneri' sind „die vollständigste Briefsammlung, die wir von einem Gelehrten des XVII. Jahrhunderts besitzen“ (19). Der brave Lehrer hat Verdienste um ein freieres Poetentum, eine reichere Metrik, auch um die Anfänge mittelhochdeutscher Studien. Und höchste Geltung eignet ihm als Mittler: Buchner schlägt wie kein anderer Einzelner des Zeitalters Brücken von Ost nach West, von klassizistischem Frühbarock zu manieristischem Spätbarock, von steifen Sprachgesellschaften zu sublimen Zirkeln, Brücken zwischen Puritanismus und Ekstatik . . . Solche literarhistorischen Fragen sind es vor allen, die Borcherdts Arbeit zu lösen sucht; sie stützt sich dabei auf ein durch Feststellung von unveröffent-

lichten Briefen in Breslau, Halle, Basel und durch die Auffindung einer Reihe von deutschen Gedichten reichlich gemehrtes Material. Teil I breitet redselig alle Einzelheiten eines Dutzendlebens aus. Das Folgekapitel gilt der Poetik: Gegen W. Buchner und Borinski bestreitet Borcherdt mit einleuchtenden Argumenten die angenommene Erstausgabe 1642 (45 ff.); das Werk sei schon in den 30er Jahren handschriftlich verbreitet, doch erst nach Buchners Tod in Druck gegeben worden: 1663 und 1665. Die erste dieser beiden Auflagen (von Magister Göze) scheint dem frühen Manuskript, die zweite (von Buchners Schwiegersohn Prätorius) der Fassung letzter Hand am nächsten zu bleiben. Es folgt die einläßliche Inventarisierung der Poetik, nach den barocken Hauptfragen. Selbständigkeit und logischer Aufbau des Buchs werden hoch eingeschätzt (58); es bedeute „die philosophische Begründung der Ästhetik der Opitzianischen Schule“ (59); allerdings kommen auch die Schwächen dieser Lehre hier viel peinlicher zutag als bei Opitz (vgl. bes. 64). Die genaueste Würdigung wird mit Fug der Metrik zuteil: Allgemein werden von Buchner die Regeln der ‘Poeterei’ vorsichtig ergänzt; nur hinsichtlich der Daktylen geht er eigene Wege[1]). Im Ganzen aber steht er dem Renaissance-Pol des Barock weit näher als dem manieristischen . . . Das kurze Kapitel III mustert die Dichtungen. Die Darstellung fußt hier zu großem Teil auf dem Ertrag der von Borcherdt ergänzten Sammlung Buchnerscher Gedichte seitens Rudolf Schlössers (insgesamt 51 Stücken). Den Schwerpunkt aber bildet selbstverständlich der ‘Orpheus’[2]). Als Grundton des Stils behauptet sich — eher noch strenger als bei Opitz — ein antikisierender Barock-Klassizismus, ohne Schnörkel und Wülste. Ein Beispiel reinrassiger Opitz-Schule! Das Schlußkapitel kehrt zur Literaturgeschichte zurück, ‘Buchners Stellung in der Literatur seiner Zeit’ durch Einzeluntersuchungen erhellend. Borcherdt bewährt sich überhaupt im Historischen glücklicher als im Ästhetischen. Doch eben dies läßt ihn der eigen-

---

[1]) Die Impulse zu diesem Schritt werden 92 ff. sorgfältig untersucht; am Schluß (153 ff.) wird dann die literarhistorische Wirkung des Daktylus erörtert. M. E. viel zu weit führt das Urteil: „Diese Neuerung besaß eine Tragweite, die weit über Buchners und Zesens Erkenntnis hinausging. So wurde hier schon das Opitzische Versprinzip durchbrochen und die deutsche Verskunst wieder dem freieren germanischen System entgegengeführt“ (100).

[2]) Vgl. jetzt die materialien- und ideenreiche ‘Geschichte der Oper’ von Hermann Kretzschmar, Leipzig 1919, bes. S. 133 ff.

tümlichen Begabung und Bedeutung Buchners gerecht werden. Von Buchner sei eine „systematische Schulung“ ausgegangen, die uns berechtige, „direkt von einer Wittenberger Schule zu sprechen“: von hier aus sei Opitz kanonisiert, in Bildungs-Ideologie umgemünzt worden. Gläubige aller Richtungen haben in Buchners Hörsaal gesessen. Hier ist eine der festesten Klammern zwischen der ersten und der zweiten Barock-Generation; sie hindert ein Auseinander- und Gegeneinandertreten der klassizistischen und der manieristischen Barock-Elemente. Ein Wesenszug der literarischen Struktur unseres XVII. Jahrhunderts ist so fruchtbringend motiviert.

Oskar Kern, Johann Rist als weltlicher Lyriker (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, hg. von Elster, 15), N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung Marburg, 1919, VI + 212 S.

Anders als Borcherdt gönnt Kern dem Biographischen nur einen knappen Eingangs-Abschnitt. Der sachlich gegliederte Hauptteil des Buchs begleitet, in chronologischer Folge und katalogischer Ordnung, die weltliche Lyrik Rists in ihren zwei Etappen: der ersten, studentischen, von 1634 bis 41; und der zweiten, nach Amtsantritt, von 1642 bis 65. Ein beziehungsgeschichtliches Schlußkapitel betitelt sich: 'Rist als Mensch' ... Der Wedeler Pastor verkörpert ein Stück Entwicklung des konsequenten Opitzianismus, ein Stück notwendig absteigender Entwicklung. Der frühe Rist lebt teils von den Motiven des Opitzischen Frühbarock, teils von anti-barocker Satire. Einerseits poetisiert er die antikischen Gemeinplätze; andererseits eröffnet er die Gilde derer, die wider barockes Menschentum den Vorwurf des Snobismus und der Unwahrhaftigkeit erheben und an eine durchaus ästhetische Einstellung einen antiästhetisch-rigoristischen Maßstab legen. Sein Werdegang zeigt nun den andauernden Schwund jener poetischen und die Schwellung dieser satirischen Muskeln. Das rationalistisch-orthodoxe Moment gewinnt die Oberhand. So bestimmt sich das Bild der zweiten Periode: Ästhetisches wird unterjocht durch Moralistisches. Die Liebesdichtung schweigt, die Mythologie stirbt aus, die Epigrammatik wird bissiger (und zugleich versteckter: „heich- und heuchlerischer“, nach Zesens Wort), das Abrücken von Hof- und Zirkelpoesie entschlossener; allein die kasuale Lob- und Schmeicheldichtung bleibt auf einer Ebene. Der Schriftsteller erliegt dem belehrenden, bessernden, eifernden Theologen. Er geißelt (dem Knaben gleich, der Disteln köpft), was ihm in den Weg tritt:

die Lüsternen, die Geizigen, die Häßlichen, die Eitlen, die Presthaften u. s. f. Patriotismus und Orthodoxie sind sekundär. Primär ist die spezifische Aktivität des Geißelns ... Dem Opitz freilich wahrt Rist seine Ehrfurcht und Liebe, als treuester unter den angesehenen Poeten der Jahrhundert-Mitte. Er verengt und verstrafft nur, er bildet nicht um, er bleibt der hochbarocken Wendung der 40er Jahre feindlich und fremd. Rist und nur Rist offenbart die längere Entfaltung einer Opitzischen Praxis, wie sie im Kreis der Fruchtbringenden sonst nirgends erscheint, und wie sie in den anderen Sprachgesellschaften von vornherein von heterogenen Impulsen durchkreuzt wird. Er offenbart, wohin die Reform des Opitz, von durchschnittlichen Epigonen getragen, hätte gelangen müssen: Barocke Ansätze wären notwendig einem frühen Zopf gewichen; die hochbarocke Phase der Formenrezeption wäre damit übersprungen worden und das XVIII. Jahrhundert hätte neben dem Naturalismus nur eine gewisse klassizistische Konvention zu zeitigen, nicht aber zu der klassischen Durchdringung von Gehalt und Form sich zu läutern vermocht ... Kern veranschaulicht das hier summarisch skizzierte Werden an fleißig gesammelten Zeugnissen. Des Lobs würdig ist sein Eindringen in Rists bürgerlichen Charakter; weit weniger sein Stilgefühl und seine Kenntnis der breiteren literaturgeschichtlichen Zusammenhänge. Unzulänglich belichtet bleibt das künstlerische Verhältnis zu Zesen und den Nürnbergern, auch zu Schottel. Nicht einmal der Einfluß des Volks- und des Kirchenlieds wird deutlich aufgeklärt. Auch über die (bislang noch wenig ergründete) Rolle der Frau im literarischen Treiben des Barock wird nur ganz Oberflächliches mitgeteilt. Eine Hekatombe von Druckfehlern wäre auszumerzen gewesen.

Hans Will, Die ästhetischen Elemente in der Beschreibung bei Zesen (Gießener Beiträge zur deutschen Philologie, hg. von Behaghel, 6), von Münchowsche Universitätsdruckerei, Gießen 1922, 72 S.

Die schülerhafte Schülerarbeit Wills versucht den Nachweis zu führen, „daß Zesen einen deutschen Beschreibungsstil geschaffen hat“ (4). Das Verfahren ist unbefangene Parallelenjagd, das Ergebnis ein Katalog von Zesenschen Epitheta. Mag sein, daß bei Gelegenheit auf eine Konvention des schablonenfreudigen Zeitalters ein rasches Streiflicht fällt; von der schöpferischen Kraft wird nicht der schwächste individuelle Zug lebendig. Der einzige lesbare Abschnitt, 'Kunstwerke' betitelt, erhellt wenigstens mittelbar

ein paar Merkmale des Manierismus. In gewissen Beschreibungs-Motiven erweist sich einige Übereinstimmung Zesens mit den Romanen der Scudéry, zum Teil auch des aus gleicher Richtung wirkenden d'Urfé. Ungenügende Rücksicht schenkt Will den Bezügen zu Harsdörffer, auch zu den hochbarocken Italienern von Pallavicinis Schlag.

Ergänzungen zu dem noch erfreulichsten Teil dieser Arbeit bietet Wills jüngerer Aufsatz: *Die Gebärdung in den Romanen Philipps von Zesen (Neue Jahrbücher f. d. klass. Alt. XXVII, 112 bis 124).* Die Auflösung der Handlung in figurative Szenen (besonders im 'Simson'), die Vorherrschaft des Visuellen, der Drang zum bühnenhaften Bildausschnitt, das alles wird zwar nirgends als Stilsymptom und Stilimpuls erfaßt, doch immerhin durch willkommene Belege bezeugt. Genauer Nachprüfung bedarf die kühne Behauptung: „Die Gebärdung selbst ist in den drei Romanen [Rosemund, Assenat, Simson] wesentlich die gleiche" (117).

Alfred Gramsch, Zesens Lyrik, Edda-Verlag, Cassel 1922, VIII + 111 S.

Den Anfang bildet eine Sichtung des Stoffs, den Gramsch durch Auffindung von 44 Flugschriften (24 Glückwunsch- und Widmungsgedichten, 9 Hochzeitsliedern, 11 Leichenpoemen) vermehrt, „die nur zum geringsten Teile in eins seiner Werke Eingang gefunden haben" (4). Zum erstenmal nimmt Gramsch das lyrische Gesamtwerk Zesens zum Gegenstand und er versucht, es durch den Nachweis einer einsinnigen Entwicklung zu organisieren. Er zeichnet folgende Phasen: Vorab die Hallische Schulzeit mit ihren Erstlingsversen, Variationen Opitzischer Themen ohne Schliff und ohne Seele. Dann die Wittenberger und Hamburger Jahre, bis 43, das Ringen um das Formproblem. Im Jahr der Gründung der „Deutschgesinnten Genossenschaft" und des Aufbruchs nach Holland beginnt die Ära der Reife: 1643—51/53. Jetzt „füllt sich Zesens Lyrik mit erlebten Klängen" (60); sie ist nicht länger rhetorische Schul- und Gesellschaftsübung, sondern Spiegel, Wanderstab, Ausweis eines bewegten Lebens. Die 'Jugend-Flammen' und die 'Liebes-Flammen' bezeichnen den Scheitel, hinter dem die Kurve sich senkt. Die gesamte Folgezeit aber fällt unter den Titel 'Erstarrung und Ausklang': 1651/53—89. Zesen verharrt nun auf dem selbstgeschaffenen Niveau, ohne weiteren Flugversuch. Zieraten und Mätzchen fesseln ihn. Die Knetkraft erlahmt, der Wuchs treibt

in die Breite, das lyrische Weltbild erfährt keine weitere Metamorphose. Zuweilen kommt er der Geld-Schreibe gefährlich nah. Nach raschem Erklimmen der Höhe ein träges Versanden und Verebben. So sieht Gramsch die Dinge ... Ich bleibe indes skeptisch gegenüber der hier behaupteten, vermeintlich dargetanen Entwicklung. Petrich verzeichnet (und deutet) bei Gelegenheit Gerhardts die Tatsache, daß „so gut wie alle Dichter des XVII. Jahrhunderts" jede innere Entwicklung ihrer Lyrik vermissen lassen (275, a. a. O.). Ich sehe das auch in Zesens Dichtung bewährt! Lehrjahre durchmachen heißt nicht immer: eine Entwicklung haben. Als Knabe schon langt Zesen nach dem Lorbeer des Dichters. Und von der Nachahmung Opitzens, Flemings, des Kirchenlieds schreitet er fort zu freierer Metaphorik und Rhythmik. Der Anstieg bis 43 kann nicht geleugnet werden. Wo aber ist das weitere organische Wachstum? Ich erkenne durchaus nicht: „Immer enger schmiegt sich das Gewand des Verses dem Inhalt an" (49 f.). Zesen erarbeitet behend und zielsicher einen bestimmten Standard und richtet sich auf der erreichten Ebene wohnlich ein. Seiner grübelnden Sucher-natur ist das Lyrische überhaupt nicht der Plan, auf dem er die heißesten Kämpfe ficht. Die Lyrik Zesens mag uns das Tasten des Erwachenden und die Schule des Werdenden zeigen, die Entfaltung des Reifenden und das Verhängnis des niemals Vollendeten erleben wir nach wie vor in seinen Romanen. Überdies scheint mir Gramsch die Kunst der 'Jugend-' und der 'Liebes-Flammen' ebenso zu überschätzen wie die des 'Helikonischen Rosen- und Lilienthals' zu verkleinern; in Sachen der geistlichen Dichtung räumt er die geringere Höhenschwankung vorweg ein. Nach alledem behalte ich die Überzeugung, daß meine frühere Äußerung: „In Zesens Lyrik ist eigentlich keine Entwicklung" (DB 88) weiter zu Recht besteht ... Dennoch verdanken wir Gramschens Versuch einer Phasen-Charakteristik die Einsicht in manche bedeutsame Stufen- und Richtungsdifferenziertheit der Zesenschen Kunstform. In der ästhetischen Beobachtung erweist sich die Darstellung fühlsam und findig, namentlich in der Kennzeichnung der Jugendlyrik ist vieles Wertvolle erbracht. Die Überschätzung des Helden wird glücklich vermieden. Die rätselvollen Zwielichter und Zwischenschatten kommen allerdings nicht heraus, auch nicht die ungemein verästelte Problematik der barocken Epoche. Zu den Beziehungen zwischen den Nürnbergern und Schottel wäre manches nachzutragen (zu 55 f.); richtig und wichtig bleibt die Feststellung Zesens

als des Einfluß-Gebenden: „Ohne Zesen ist Schottels Werk undenkbar".

Die „Cheltenham-Antiqua" der „graphischen Kunstanstalt" Reinhold Pfeiffer in Würzburg ist ebenso unschön wie augenverderberisch; zahllose Druckfehler bekunden eine schlechthin unerreichte Schlamperei.

Martin Goebel, Die Bearbeitungen des Hohen Liedes im XVII. Jahrhundert. Nebst einem Überblick über die Beschäftigung mit dem Hohen Liede in früheren Jahrhunderten, Buchdruckerei Heinrich John, Halle a. S. 1914, 141 S.

Die motivgeschichtliche Monographie Goebels — fleißige Sammlung, zugleich weiten Horizonts — überholt sowohl die Sonderarbeit Hofmanns wie die umfangreichere Darstellung Oppels. Voran steht ein Ausblick in die Geschichte des Hohen Lieds und seiner (poetischen und prosaischen) Exegesen und Paraphrasen in der gesamteuropäischen Literatur und Wissenschaft des Mittelalters. Im Barock ist das Hohe Lied vorzüglich ein Symbol des Einstroms katholischer Kräfte in den protestantischen Norden: in Gesang und Gedicht, Motette und Kirchenlied, Gesprächspiel und Singspiel (Rinckart, Zesen), Erbauungsbuch und Predigt. Auch neulateinische Bearbeitungen wirken nach (vgl. 62 f.) . . . Es folgt die Liste der selbständigen Bearbeitungen, der ganzen und der stückhaften: insgesamt 50 Druckwerke (von 17 Verfassern), die ich allerdings auch, mit Ausnahme eines einzigen (von J. G. Schoch), sämtlich im III. Band von Goedekes 'Grundriß' verzeichnet finde. Indessen ist voll Sorgfalt eine Bibliographie aller erreichbaren Ausgaben und Auflagen zusammengetragen. Goebel besitzt die Fähigkeit klarer Beschreibung, Takt im Gebrauch der literarwissenschaftlichen Kategorien, Vertrautheit auch mit der breiteren Fachliteratur. Wir empfangen kein wuchtiges Bild der all diese Poeme speisenden Durchdringung von nord- und süddeutscher Art, von Arkadik und Metaphysik, Weltflucht und Farbensucht, Geilheit und Frömmigkeit. Dennoch zerfällt die gediegene Arbeit nicht in einzelne Ziegel, sondern fügt eine feste Mauer im Gesamtbau der Barock-Forschung.

Johannes Hülle, Johann Valentin Pietsch. Sein Leben und seine Werke (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, hg. von Muncker, 50), Alexander Duncker, Weimar 1915, 132 S.

Auch in Hülle überwiegt die biographische und real-historische Intelligenz alles musische Verstehen und Darstellen . . . Pietsch,

vorerst Mediziner, wird 1717 dank einem Ehrengedicht auf den Prinzen Eugen professor poeseos in Königsberg, Nachfolger Georgis und Simon Dachs. Er ist wie Buchner sein Lebtag bei diesen Leisten geblieben. 1717—23 ist er Lehrer Gottscheds. So viel aus Hülles erstem Kapitel. Das zweite katalogisiert die Einzel- und die Sammelausgaben der Gedichte, und das dritte entwirft einen literaturgeschichtlichen Umriß ... Pietsch gehört der dritten Königsberger Barock-Generation an, der Erbin nach den Dach-Albert-Roberthin und dem Folgeglied der Röling-Kongehl-Gertraut Möllerin. Hier überall sproßt nicht ein Halm von hochbarocker Kunst! Im wesentlichen herrscht Dach und der durch ihn verfestigte Rationalismus der frühesten Schlesier. Die Galanten erhalten nicht Eingang — J. G. Neidhardt bedeutet ein flüchtiges Zwischenspiel — und die Abwehr Lohensteins von seiten des erstarkenden Zopfs findet freudigen Widerhall. Geradezu der Hauptvertreter dieser, nun durch den Widerspruch ein wenig gespornten, Bewegung ist Pietsch, ein sorgsamer Feiler und oft pedantischer Bossler im Ton der Besser und Benjamin Neukirch ... Sodann nimmt Hülle die Werke vor: die Lob- und Gelegenheitsdichtungen, die geistlichen und die lateinischen Carmina, die spärlichen dramatischen und die epigrammatischen Versuche, die Übersetzungen, die Psalmen-Bearbeitungen — katalogisch beschreibend, stofflich erläuternd, motivisch vergleichend, formal klassifizierend, durch Zitate charakterisierend. „Stets je länger, desto lieber!" Das Nützlichste ist noch die Auffindung der Parallelen und Muster, vorab in der römischen Dichtung, aber auch bei barocken Ahnen und klassizistischen Genossen; besonders in Dingen der geistlichen Lyrik ergeben sich bedeutungsvolle Vergleiche mit Brockes. Im übrigen ist von allem Erdenklichen die Rede, nur nicht vom Künstlerischen: dies angesichts einer durchaus artistisch zu wertenden Formkunst! Quisquilien an sich aber sind, laut barockem Gleichnis, nur Nullen, vor die eine Zahl: die Beseelung zu treten hat. Der Ausbau der Literaturwissenschaft kann nicht darauf beruhen, daß ein Geschlecht die Fußnoten zu einem Text zimmert, den dann das nächste liefern muß. Nichts ist verderblicher als der Zerfall in Stoff- und Sinnhuberei. Wie man deshalb von jedem Geisteswissenschafter mit Fug verlangt, daß auch er ein Mehrer der Data sei und philologische Methodik nicht verkümmern lasse, ebenso muß von jedem Sammelnden gefordert werden, daß er sein Teil synthetischer Kraft bewahre: daß er Stoffe zerpflückend das Kunst-

werk, das Kunstwerk aufnehmend den Künstler, den Künstler würdigend dessen Epoche vor Augen habe. Der Doktor Johannes Hülle aber schleppt Steine für ein Haus herbei, das nie errichtet werden wird.

Arthur Hübscher, Die Dichter der Neukirch'schen Sammlung, Euphorion XXIV, 1—28, 259—287.

Diese Abhandlung bedeutet einen glücklichen Vorstoß in die Wirrnis und Wüste der spätbarocken Lyrik. Sie unternimmt die Eigentums-Feststellung der Autoren der 7 bändigen, durch Hofmannswaldaus Namen angepriesenen Hauptsammlung, die oft nur Chiffren, häufig überhaupt keine, bisweilen auch falsche Verfasserangaben bietet. Das Verfahren besteht vor allem im Vergleichen von Abdrucken anderer Sammlungen und Sonderausgaben, in denen die Verfasserschaft gesichert ist; ferner im Aufsuchen von ausdrücklichen Zuerkennungen der zeitgenössischen Herausgeber und Biographen. Geringeren Aufschluß gibt das Kriterium der Zugehörigkeit zu bestimmten Gedicht-Zyklen, obgleich sich Hübscher auch dieser heiklen Methode kritisch gewachsen zeigt. Am wenigsten besagen die bloß stilistischen Analogien, die zwar selten und nie ohne Vorbehalt, aber noch immer zu reichlich genutzt werden. Auf die „braune Nacht" (6) läßt sich natürlich auch in galanter Zeit keine individuelle Annahme gründen. Ungläubig begegne ich selbst der „vermutungsweisen" Agnoszierung der Gedichte S. 16, Z. 9 v. u. ff., ebenso der des angeblich Stolleschen Anonymon IV, 96 (S. 27) u. a. Zur Auflösung der Chiffren ist die Reihe der einschlägigen Lexika mit Umsicht verwertet; hergebrachte Irrtümer werden berichtigt, so in betreff C. Eltesters oder des jüngeren Christian Anton Knorr von Rosenroth [1]). Es bleibt zu wünschen, daß nun auch den benachbarten Sammlungen, vorzüglich der bedeutendsten von Hunold (1718—20), ähnliche Erforschung zuteil werde.

Hermann Petrich, Paul Gerhardt. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes, Bertelsmann, Gütersloh 1914, XIV + 360 S.

Petrichs Gerhardt-Buch von 1907 hat hier eine so durchgreifende Umgestaltung erfahren, daß dieses neue nicht als zweite Auflage, sondern geradezu als selbständiges Werk erscheinen darf.

[1]) Ein Anhang über die Chronologie Hofmannswaldauscher Liebesgedichte ersetzt und ergänzt die Datierungsversuche Friebes durch teils als gewiß, teils als wahrscheinlich ansprechende Annahmen.



Die Gliederung folgt dem Schema: Leben und Werke. Im (breiteren) biographischen Teil überwiegt Kirchen- und Kulturgeschichtliches, der zweite erst ist enger literarhistorisch ... Das XVII. Jahrhundert bedeutet Petrich zunächst die Vorbereitung des klassischen Zeitalters. Eben darum aber erblickt er die Sendung der Epoche nicht in der Unterdrückung des Barocken von seiten puritanischer Geistigkeit, sondern er würdigt schon den autonomen Sinn dieser Phase der deutschen Renaissance. Willkommen das treffliche Wort: „Nicht der Krieg ertötet die Dichtung. Die Friedensjahre um die Jahrhundertwenden 1600 und 1700 fallen mit dem Tiefstand deutschen Schrifttums in Poesie und Prosa zusammen. Der Lauf des dreißigjährigen Krieges wird von einem anschwellenden Strom deutscher Dichtung, und nicht nur des geistlichen Trostliedes, begleitet. Die Kunst bedarf, wie Gervinus mit Recht betont, zu ihrem Leben der Bewegung, die Wissenschaft der Ruhe" (49). Grundirrig aber die Ergänzung: „Der Lauf des großen Krieges hatte der deutschen Dichtung des XVII. Jahrhunderts Anstöße und Stoffe gegeben, sein Ausgang gab ihr die Blüte" (62). Die Fruchtbarkeit der ersten Nachkriegsjahre mag sich an Gerhardts Dichtung bewähren, keinesfalls an der breiteren Entfaltung des Barock: Während des Kriegs beginnt in Deutschland das eigentlich moderne literarische Treiben, noch in den letzten Jahren vor dem Friedensschluß eine der schicksalreichsten Blütezeiten deutscher Poesie ... Im ganzen liegen 133 deutsche Gedichte Gerhardts vor, aus den Jahren 1643 bis 1675. Die Hauptmasse der frühen Lieder erscheint in der 5. Auflage von Crügers 'Praxis pietatis melica', 1653. 1666 und 67 folgen dann, herausgegeben von Gerhardts Amtsgenossen Johann Georg Ebeling, 10 Hefte mit je 12 Gerhardtschen Dichtungen, nachmals vereinigt zu dem Buch: 'Pauli Gerhardi geistliche Andachten'[1]). Hier ist alles vorher Gedruckte gesammelt und alles Ungedruckte angefügt, jedes einzelne Carmen samt der zugehörigen Melodie, nötigenfalls einer harmonisierten fremden: „Gerhardts geistliche Dichtung hat mit Ebelings Ausgabe ihren Höhe- und Schlußpunkt erreicht. Wir besitzen nach 1667 kein einziges Lied mehr von ihm. Nur seine Gelegenheitsdichtung hat dann noch einzelne Blüten getrieben" (168). Diese geistlichen Lieder Gerhardts sind also von vornherein nicht als selbständige Poesie in das

[1]) Auch 1671 erscheint noch eine Ausgabe: 'Evangelischer Lustgarten Herrn Pauli Gerhardts'.



Gesangbuch eingegangen, sondern — als Chorgesang — im Gesangbuch geboren, nach Art des alten Kirchenlieds, das wie das Volkslied gleichzeitig mit seiner Melodie zur Welt kommt; im übrigen sind sie nicht so sehr für den offiziellen Kultus der Gemeinde bestimmt als vielmehr für die Andacht des häuslichen Gottesdiensts; zum Teil gehören sie auch zur Gattung der „geistlichen Gassen-Lieder". Versteht sich, daß die Unbefangenheit und Freiheit hierdurch unterstützt wird; gerade in solcher Form vermag Gerhardt das Liturgische mit reicheren persönlichen Gemütstönen zu gatten. Und hierin schafft er Epoche: „In ihm tritt die innere Lösung des Individuums von der alten kirchlichen Gebundenheit und theologischen Einseitigkeit und zugleich die innere Verselbständigung eines subjektiven, natürlichen Denkens und Empfindens unter Bewahrung des Unvergänglichen aus der vorigen Periode mit besonderer Deutlichkeit in die Erscheinung" (4). Er entreißt das religiöse und sittliche Bewußtsein der Knechtschaft an äußeren Mächten und praktischen Zwecken ... Der zweite Teil des Werks würdigt in engerem Sinn das Dichtertum Gerhardts[1]): vor allem den Poeten des christlichen Hauses, eben hierin Propheten eines „um sein Volkstum betrogenen Geschlechts". Sehr hoch stellt Petrich das Persönlich-Eigenwüchsige: „Gerhardts Lieder sind die edelste Blüte des protestantischen Individualismus im XVII. Jahrhundert. Seine Lyrik ist durch und durch Ichlyrik" (265). Gerhardt verkörpert gleichsam den reformatorischen Pol des Barock. Doch nur das Schlußkapitel: 'Der Dichter und seine Kunst' widmet sich eigentlich den ästhetischen Qualitäten der Gerhardtschen Lyrik. Der Typus des barocken Formgesetzes ist zutreffend, naturgemäß ein wenig ungenau umrissen. Doch waltet in sämtlichen Ausführungen ein sicherer historischer und morphologischer Takt, fern den Klischees der Epigonen-Germanistik. Das Kirchenlied wird der Zeit-Signatur nicht eben entrückt, doch seine Sonderart feinnervig abgegrenzt ... Gerhardt ist durchaus Lyriker und lahm in aller epischen Gestaltung. Petrich nennt ihn sogar einen „Gedankenlyriker" (274). Er feiert ihn auch insbesondere als Bahnbrecher eines verjüngten Naturgefühls — und dies ohne jegliche Rücksicht auf Spee, Klaj, Fleming und Gefährten! Erfreulicher ist die eiulässliche Motiv-Charakteristik, sowohl in Sachen der Vers-

[1]) Wertvolle Einzelbemerkungen gelten z. B. dem Jesulinus-Kult der neulateinischen Protestanten-Dichtung (196ff.); der Lutherischen Lehre von den Gnadenmitteln des Worts (233f.); den Teufels-Vorstellungen Gerhardts (253f.).



kunst als auch des „Weltbilds“. Dann werden die stilistischen Schablonen katalogisiert, im einzelnen oft spür- und manchmal feinsinnig, doch ohne tieferen Kunstverstand. Auch Petrichs Begabung neigt mehr zum Historischen als zum Ästhetischen. Gerhardt — das ist der Gesamtaspekt des gediegenen Werks — steht in der Mitte des Wegs von Luther zu Goethe: der harmonischeste Poet des Jahrhunderts, der einzige, der schon in diesem Zeitpunkt die Synthese ahnen läßt, die dann die klassische Epoche im Zeichen der Griechen erringt. So setzt ihm der Schlußsatz das Mal: „Goethe des XVII. Jahrhunderts“.

3.

Herbert Cysarz, Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko, H. Haessel, Leipzig 1924, VIII + 311 S.

Ich muß nun auch noch — gegen meinen Willen — den eigenen Merker machen. „Jede Besprechung ist besser als keine Besprechung“, belehrt mich der Verleger. „Entweder selbst besprechen oder unbesprochen bleiben“, läßt der Herausgeber wählen. Auch gehört die Sache wohl notwendig in diesen Forschungsbericht ... Ich weise, nach summarischer Charakteristik, vorerst auf ein paar gegenständliche Nachträge und Bezüge, und deute dann, in Anknüpfung an eine Einzelstelle, den Gesamtaspekt an.

Anders als in meinem Erstlingswerk ‘Erfahrung und Idee’ tritt in diesem von vornherein auch ein Moment der Komposition in den Mittelpunkt — ganz abgesehen von den tausend durch den Gegenstand bedingten Unterschieden. Dort ging es vornehmlich um Weltbild-Wertung und Beziehungs-Kritik, Sonderbeobachtungen innerhalb eines weit gespannten geschichtlichen Rahmens. Hier, wo ein unbekannteres Gebiet in viel größerem Maß auch sachkundliche Streifzüge notwendig macht, ist doch von Anbeginn viel strenger nach architektonischer Einheit gestrebt. Hier ist eine in sich geschlossene Epochen-Charakteristik versucht. Ein Organismus (im geistigen Sinn dieses Namens), ein kollektives Individuelle, eine morphologische Einheit und Ganzheit, ein „Gemeingebild und Gesamtschicksal“ soll ergründet werden. Auf die Mehrung von Wesenserkenntnis und Lebenseinsicht kommt es an, und diese bedingt auch die Mehrung der Daten und Stoffe. Auf die Erhellung der transzendentalen Funktionen kommt es an, und diese bedingt die Enthüllung zahlreicher praktischer Verknüpfungen. Auf Kennzeichnung und Deutung deutschen Geists kommt es an,

und diese bedingt die Erforschung einer Epoche nationaler Renaissance. Das Philologische bleibt weder bloße Basis noch Annex, sondern es wird impliziert, gewissermaßen psychophysisch gebunden ... Zunächst also soll ein Stück Gebild und Stil gewordener Seele erkannt werden: Es wissenschaftlich erkennen heißt es gültig erfassen, „vollständig und eindeutig“; es geisteswissenschaftlich erkennen heißt es nach dem tiefsten Zusammenhang von Geist und Leben auslegen; es literaturwissenschaftlich erkennen heißt dabei alle Erfahrungen und alle Werkzeuge nutzen (und fortbilden), die die Germanistik bislang hervorgebracht hat. Das Bild muß nicht nur gestaltig und sinnvoll sein, sondern auch richtig: nirgends im Widerspruch mit der Beobachtung und Induktion. Und noch die oberste Hauptfrage ist realwissenschaftlicher Art (und niemals abstrakt diskutierbar): Entweder ist es mir gelungen, das Gesamtwesen Barock zu zeichnen (wenn auch in einzelnen Zügen vorerst noch skizzenhaft), oder ich habe nur willkürlich verbundene Materialien zur Literaturgeschichte des XVII. Jahrhunderts ausgestreut ... Die Geste der Gelehrsamkeit ist nach Kräften gemieden. (Mein Verzeichnis der durchgearbeiteten fachwissenschaftlichen Schriften birgt mehr als 600 Nummern; die Wirtschaftslage zur Zeit der Buchherstellung verbot den Druck dieses Anhangs.) Eine gewisse leicht ornamentale Prägung des Vortrags ist zuweilen gewollt, um der Vergegenwärtigung und Verlebendigung des barocken Gegenstands willen.

Nun eine Reihe einzelner Ergänzungen und Klärungen: Das Eingangskapitel, das breiteste und schwierigste, wo jede Umwertung an irgendeiner Stelle einen Reflex bewirken mußte, ist in mehreren Strecken des 2. und 3. Abschnitts (‘Reformation und Barock’, ‘Rationalismus und Barock’) von minder hartem Guß als die späteren. Schon der Aufzählung in S. 7 A. ist beizufügen, was R. Velten umsichtig und musikkundig über den italienischen Einfluß im deutschen Volkslied des XVI. Jahrhunderts erbracht hat [1]). In Sonderheit Hocks ‘Schönes Blumenfeld’ empfängt von hier aus neues Licht. Überhaupt hätte ich dem Volkslied, in dessen Reich der lang verkannte Wandel von Fischart zu Opitz am reinsten sich spiegelt, noch schärferes Augenmerk gönnen sollen, wie es einst Waldberg — den ich wieder durch die Würdigung der Neu-

[1]) ‘Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik’, Heidelberg 1914.



lateiner wesentlich ergänzen mußte — vorbildlich getan hat. Auch die Belege z. B. J. Beckers könnten in diesem Zusammenhang fruchtbar gemacht werden[1] ... Zur Ästhetik des Gartens vergleiche man insbesondere auch die einläßlichen Untersuchungen von Hugo Spitzer: 'H. Hettners kunstphilosophische Anfänge und Literaturästhetik', I, Graz 1903, 194 ff. Unter den Nachahmungen von Versailles (32 f.) wäre an erster Stelle Herrenchiemsee zu nennen, die wohl sklavischeste Kopie des französischen Schlosses. Die Analogien des barocken Weltbilds zum Cartesianismus lassen sich vielseitig vermehren: Descartes vergleicht z. B. den Bau der menschlichen Nerven und Blutgefäße mit den Behältnissen und Röhren der königlichen Wasserkünste; immer verzichtet er auf die Aristotelischen Begriffe der aktuellen und der potentiellen Energie und setzt so an die Stelle der chemistischen Erklärung der Bewegungsvorgänge die Molekularphysik[2].

In Sachen Zesens konnte ich an die biographische Forschung von Scholte und C. Bouman, und an die Roman-Untersuchungen vornehmlich Körnchens und Gartenhofs anknüpfen. Die Arbeit von Gramsch erhielt ich zu spät[3]. Ich habe wohl das erste wirkliche Porträt jenes reichen und schillernden Geists gezeichnet. Nun weiß ich aus mannigfaltigen Äußerungen von verschiedensten Seiten, daß Zesen heute schon seine Gemeinde besitzt. Doch wird es noch mancher Sammler- und Deuterarbeit bedürfen, bis er die große wissenschaftliche Monographie empfangen kann, die ihm seit langem gebührt ... Über die Nürnberger hoffe ich bei Gelegenheit meiner bevorstehenden Ausgabe des ersten Pegnesischen Schäfergedichts in den Hallischen Neudrucken einiges nachtragen zu können.

Bezüglich des barocken Romans habe ich mich im Hinblick auf die starke Gleichförmigkeit der Erscheinungen kurz fassen dürfen[4]. Nach den zahlreichen Einzel-Arbeiten der Schuwirth,

[1] 'Über historische Lieder und Flugschriften aus der Zeit des dreißigjährigen Kriegs', Rostock 1904.

[2] Man sehe im einzelnen auch die verwandten Bewegungslehren des Giovanni Alfonso Borelli, deren Kenntnis ich einem für die Geschichte des Naturbegriffs äußerst bedeutsamen, vortrefflichen Buch verdanke: E. Rádl, 'Geschichte der biologischen Theorien seit dem Ende des XVII. Jahrhunderts', I, Leipzig 1905.

[3] Zu meiner Anmerkung S. 62 vgl. jetzt die ansprechende Vermutung von Gramsch a. a. O. S. 22, zu meiner Anmerkung S. 140 f. Gramsch S. 66.

[4] Mein Grimmelshausen-Abschnitt findet wertvolle Ergänzung durch die

Schubert, Becker, Risse, Stöffler und anderer hat jüngst die reichhaltige Untersuchung Egon Cohns [1]) vielerlei Fragen aufgeworfen, deren mehrere ich zu lösen versucht habe.

Im VI. und im VII. Kapitel tritt Mystik und Naturphilosophie in das Gesichtsfeld. Hankamers 'Böhme' kannte ich während der Abfassung noch nicht ... Die Geltung Leibnizens hätte auch noch von mancher anderen Seite her vermittelt werden können. Mein Kerngedanke blieb: Dieses Weltbild bedeutet zunächst die Ablösung der Cartesianischen Maschinentheorie durch ein Naturbetrachten, das überall vom Lebendigen ausgeht und an diesem nicht die beharrende Struktur, vielmehr den treibenden Willen sucht. Man sehe insbesondere: 'Sur les principes de la vie', 1705. Aus solchen Theoremen ergibt sich Entscheidendens auch für die Auslegung der barocken Allegorik, die bisweilen geradezu auf der Schneide zwischen Mechanismus und Vitalismus steht: Selbst wenn etwan Kepler (in der 'Harmonice mundi') „den Erdkörper als ein lebendiges Untier schildert, dessen walfischartige Respiration in periodischem, von der Sonnenzeit abhängigem Schlaf und Erwachen, das Anschwellen und Sinken des Ozeans verursacht", so möchte ich das doch nicht ohne weiteres mit Leopold Ziegler [2]) als einen Übergang zur organischen Weltansicht auffassen. Im allgemeinen scheinen die Naturforscher die vitalistischen, die Literarhistoriker die mechanistischen Momente des Aspekts zu überschätzen. Jedesfalls sollte eine erreichbare Fülle von dichterischen Allegorien zergliedert und nach ihrer Herkunft befragt werden. In dieser Hinsicht konnte ich nur Anfänge bieten. So habe ich z. B. bezüglich des Gleichnisses von „großer" und „kleiner Welt" nur die nächsten Belege zusammengerafft (200 ff.). Doch man ermißt gleich aus der Übersicht Dessoirs, in seinem Werk 'Vom Jenseits der

---

feine Abhandlung J. Petersens: 'Grimmelshausens „Teutscher Held"', im 17. Erg.-Heft des 'Euphorion'. Die ebenhier von J. Cellarius angekündigten Nachweise überholen meine Bemerkung S. 162, Z. 9 v. o. ff.

[1]) 'Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des XVII. Jhs.', Emil Ebering, Berlin 1921 (nicht zur Besprechung geliefert). Freilich, die Stoffülle der Arbeit ist weder sachlich noch auch stilistisch bewältigt. Cohn schüttet seinen Zettelkasten aus, häufig mit anspruchsvollen Glossen. Trotz vielseitigem Wissen und beträchtlichem Fleiß kein Umriß und kein Hintergrund! Der wissenschaftliche Autor muß immer viel mehr wissen als er schreibt, oder viel weniger schreiben als er weiß.

[2]) 'Gestaltwandel der Götter', II, 636.

Seele'[1]), welch ungeheuere Zusammenhänge nicht nur abendländischen Denkens und Schauens sich hier eröffnen: Aus babylonischen und pythagoräischen Mythen ziehen Ströme zu Platons Timaios, von hier aus durch den Okkultismus der Renaissance (Agrippa von Nettesheim) zu Paracelsus und den Helmont, zu Kepler und Leibniz, am stärksten zu Swedenborg, dessen 'Arcana coelestia' der Analogie von Makro- und Mikrokosmos die eindrucksvollste Prägung leihen. Einen nicht engeren Kreis lassen auch manche mystische Ideen betreten. Ich habe mich aus diesem Meer auf die Insel der deutschen Barock-Literatur zurückziehen müssen. Doch bleibt die Forderung, daß die vielspältige Erforschung der Renaissance-Kultur eifriger als bisher auf unser XVII. Jahrhundert ausgedehnt werde ...

Und nun noch etwas über die Gesamthaltung meiner Darstellung! Was mein geistes- und formengeschichtliches Werten von der älteren Literaturgeschichte des XVII. Jahrhunderts zutiefst unterscheidet, ist schon die positive Grundeinstellung zum Barock. Doch nicht, daß nun die Einfühlung in den barocken Menschen gleich zur Erneuerung dieses Kulturtyps führen müßte und der vorher als hohl und maskenhaft verrufene Stil gleich als organische Einkörperung eines wild-prächtigen Weltbilds gerühmt werden dürfte! Das Brüchige, Gezwungene, Gezierte des Ausdrucks soll so wenig geleugnet werden wie seine geschmeidige Wucht, sein üppiger Glanz, sein flutendes Schillern. Aber ich glaube von vornherein fest an den tieferen Sinn solcher Form und an das höhere Ziel der Bewegung, an die seelische Einheit dieses vorerst problematischen Menschentums. Aus solchem Sehwinkel ist das Barock nicht nur in seiner Eigenart zu würdigen, sondern zugleich als Glied im großen Stromsystem der deutschen Renaissance zu verstehen; und hierin liegt sowohl eine Begrenzung wie eine Erhebung: Es bleibt zuletzt doch nur die Wegbereitung des klassischen Zeitalters; aber es ist zugleich ein notwendiges Stadium in der Durchdringung christlicher, antiker, deutscher Energien ... Die so gegründete Darstellung hütet sich vor der Unterschätzung der — von mir vielfach dargetanen — Eigenbedingtheit des barocken Stilwandels, der bisher meistens viel zu eng an den zivilisatorischen Zustand während des großen Kriegs und dessen Folgezeit gekettet worden ist. Vor allem muß die falsche Zäsur 1648 ausgelöscht

---

[1]) Besonders in den Ausführungen über „magischen Idealismus“: 264 ff.



werden, die jeder Erkenntnis dieser Epoche von vornherein unüberwindliche Schranken setzt. Weiter erweist sich auch die antibarocke, rationalistisch-orthodoxe Satire des Jahrhunderts nicht als Zucht und Sporn, sondern als Hemmschuh aller literarischen Entfaltung von Luther zu Goethe. Selbst das protestantische Kirchenlied kann nicht länger als der vorzügliche Träger solcher Umbildung gelten; es verharrt in abgesondertem ästhetischem Geheg, nicht unähnlich der Mystik, obwohl alle weltliche Literatur gerade aus diesem Reich fruchtbaren Anstoß empfängt, wie denn auch noch der satirische Rationalismus eine Spannung herstellen hilft, der das Barock mancherlei Prägung und Tönung dankt ... Im allgemeinen habe ich mich jeder ausgesprochenen Polemik gegen die ältere Forschung enthalten, entsprechend meiner Überzeugung, daß alle wissenschaftliche Entwicklung zwar nirgends Kompromisse, doch allzeit Kontinuität zu suchen habe, und daß der natürliche Kenntnisfortschritt und Zielwechsel niemals zu pietätloser Verkennung einer unter anderen Aufgaben stehenden Vergangenheit führen dürfe. Desto schwerer fällt ins Gewicht, daß ich an einer Stelle (S. 20 A.) die Darstellung des XVII. Jahrhunderts in Wilhelm Scherers 'Geschichte der deutschen Litteratur' mit schroffen Worten ablehne. Da Scherer für viele eine Epoche und für die meisten ein Programm bedeutet, sei hier dieser Punkt in Kürze erläutert: Vor allem bedauere ich die Form meiner scharfen Verurteilung, die keinen Raum hat für die Schätzung der Gesamtgröße des schöpferischen Geists. Freilich, die Äußerung scheint mir als solche keineswegs des sachlichen Rechts zu entbehren. Erregung kann mich wohl zur Einseitigkeit im Ausdruck verleiten, nie aber dazu, eine bessere Sache zur schlechteren zu machen. Die leidigen Worte fallen gleichsam im Streit: Ich richte nicht über Scherer, sondern ergreife die Partei des Barock gegen Scherers Richtsprüche. Hinzu kommt meine Reaktion auf den Troß der Dissertationen, die Scherers Wertungen ungeprüft übernehmen und, ohne Warnung und Widerspruch, auch künftig übernehmen würden. Ich mußte hier den Führer treffen, nicht die Nachtreter! Trotzdem: Mein Angriff gilt einem Mann, dessen ragendes Gesamtwerk ich achte, dessen 'Geschichte der deutschen Sprache' ich bewundere, dessen wuchtige Schwungkraft ich ehre, dessen Drang zur Luther-Kultur ich gerade in österreichischer Luft lebendig nachfühlen kann ... So sei, zu Abschluß und Lösung, nur noch ein Gegensatz herausgehoben: Scherers Horizont, in Dingen

der neueren Literaturgeschichte und insbesondere des XVII. Jahrhunderts, entspricht im Wesen einer „nationalen Ethik". In meiner Darstellung kommt auch die andere Koordinate zu ihrem Recht: die nationale Ästhetik. Nach meiner Einsicht fließt gerade die Entwicklung von Luther zu Goethe zuinnerst aus dem Widerspiel zwischen ästhetischen und ethischen Kräften: Viele der von mir aufgezeigten christlich-antiken Mischungen und Paarungen weisen in diese oberste Antinomie zurück. Die Doppelheit der Motive besteht selbstredend heut wie je, in weit verwickelterer Ausprägung. Kierkegaards Philosophie des 'Entweder-oder' blickt einer reichen Zukunft entgegen. Wie zum erstenmal unserer Klassik das Bewußtsein der vielen auch moralischen Impulse deutscher Kunst reift, wie zahlreiche moralische Momente gerade in die Klassik einströmen, wie sich seit dieser Klassik alle anti-moralische Kunst und alle antiästhetische Sittlichkeit aufhebt und wie durch solche Geistigkeit die Antinomie wenn auch nicht gelöst, doch in ein neues synthetisches Kategorienverhältnis übergeführt wird, dies einläßlich zu untersuchen wird ein Hauptproblem meines in Vorbereitung befindlichen Werks über Schiller bilden. Im XVII. Jahrhundert liegen die Dinge allerdings weit einfacher, einfacher hinsichtlich der Elemente (links Histrionen-, rechts Zelotentum), nicht deren häufig schwieriger Verstrickung. Doch auch noch angesichts des primitiveren Antagonismus darf nationale Ethik nie Anti-Ästhetik werden. Daß umgekehrt alle höhere Kunst des Barock nirgends in bare artistische Gesinnungslosigkeit ausartet, sondern immer auch irgendwie vom Willen zum Einklang der beiderlei Kräfte durchgärt wird, das hoffe ich durch meine Darstellung allem Zweifel entzogen zu haben.

Über Max Weber.

Von Erich Voegelin (Wien).

Es scheint, als sei der Urdualismus des Kulturgeschehens einer Abwandlung fähig, denn die einzelnen Punkte des historischen Ablaufs orientieren sich wohl nach den zwei Richtungen der Einordnung in eine historische Reihe und der Herkunft aus einer Persönlichkeit, aber nicht alle Objektivationen sind in gleicher Weise bereit, das Bild der an ihnen arbeitenden Menschen aufzunehmen. Religiöse Offenbarung, künstlerische Gestaltung, Sprachschöpfung und staatsmännische Leitung sind Beispiele für einen Typ von Kulturgütern, in dem persönliche Elemente unmittelbar in die objektiv-sachliche Leistung einfließen — sie nicht nur von außen her berühren und abrunden, sondern mit einer neuen aus Schichten des individuellen Schicksals entspringenden Sachlichkeit durchdringen. Jedes Gebilde dieser Art ist ein Kosmos, der zwar durch seine objektive Struktur (die ihn als Kunstwerk, Religion usw. überhaupt charakterisiert) sich mit Gebilden gleichen Typs zusammenordnet und in einer Reihe des Vorher und Nachher sinnvoll verankert, aber doch aus dieser historischen Dimension mit einer spezifischen Sinnfrage zurückweicht und -wendet zu einer persönlichen Mitte als dem Ursprung metaphysischer Sinnhaftigkeit. — Diesen Objektivationen gegenüber stehen andere — z. B. die Typen der Wissenschaften — in denen der persönliche Anteil anscheinend auf ein Minimum herabgedrückt werden kann. Die wissenschaftliche Leistung im allgemeinen wird vielleicht von einer ethischen Einstellung zur Welt getragen, ohne die sie unmöglich wäre, ja man kann sagen, es wäre zu dieser oder jener Entdeckung überhaupt nicht oder viel später gekommen ohne die einzigartigen und daher unersetzlichen Charaktereigenschaften gerade dieses Erfinders oder Entdeckers, aber die gesamte Wissenschaft oder eine einzelne Leistung in ihr hängt doch nur sehr äußerlich von individuellen Qualitäten ab, wenn man bedenkt, daß aus dem Werk eines Physikers oder Mathematikers kaum seine Persönlichkeit sich ab-

lesen läßt in der Art, wie neuere Kunst- und Literaturhistoriker aus dem Werk unmittelbar ohne Zuhilfenahme äußerer Lebensdaten die Person des Schöpfers rekonstruieren. Man würde es einem mathematischen Satz oder einer physikalischen Gleichung gegenüber als irgendwie unpassend oder widersinnig empfinden zu ihrer Deutung sich anderer als logischer oder erfahrungsmäßiger Argumente zu bedienen; die objektiv-sachliche Struktur verdrängt hier vollständig den persönlichen Gehalt. Immerhin zeigen die Mathematik und die mathematische Naturwissenschaft eine sehr ausgeprägte Eigengesetzlichkeit und damit Sinnhaftigkeit: der Typus der historischen Wissenschaft aber mit seinem — z. B. wegen des Untergangs zahlreicher Denkmäler — grundsätzlich fragmentarischen Charakter drängt unabweislich zur Frage nach den Wozu seines Seins. Die allen einzelnen Wissenschaften scheinbar anhaftende Unvollständigkeit der Sinnausstattung (es fehlt die persönliche Orientierung) erreicht in der Geschichte einen Höhepunkt, von dem aus sich die Frage nach dem so sehr problematisch gewordenen Sinn der Wissenschaft überhaupt erhebt.

Vor dieser Frage steht der Beschauer von Max Webers Werk. Es umfaßt — außer den wissenschaftstheoretischen und politischen Abhandlungen — historische Untersuchungen über eine große Anzahl nicht unmittelbar zusammenhängender Gebiete: über die Handelsvereinigungen des Mittelalters, die Agrargeschichte des Altertums, die Wirtschaftsethik der Weltreligion, die Soziologie der Musik, einen „Abriß der universalen Sozial- und Wirtschaftsgeschichte“ und schließlich die mehr systematisch gehaltenen — in dem Band „Wirtschaft und Gesellschaft“ vereinigten — Typenlehren der Wirtschaft, des Staates, der Vergemeinschaftsformen und der Religionen. Die Spannweite dieses Werkes und die Qualität seiner Durcharbeitung stellt Max Weber in die erste Reihe der großen Polihistoren und gerade dieser enzyklopädische Charakter — eine Zusammenballung aller Sinnfragwürdigkeiten, die der Geschichte als solcher anhaften — erweckt den Wunsch, sich Rechenschaft abzulegen über den Zweck einer so gewaltigen Materialanhäufung.

Max Weber hat sich die Frage gestellt und er beantwortet sie durch eine Geschichtsmetaphysik. Die enzyklopädische Materialsammlung kann nicht praktische Stellungnahmen „wissenschaftlich begründen“; sie kann nicht die eine oder andere Verhaltensweise als die richtige legitimieren und insofern steht sie allem Persön-

lichen fern, hat keine unmittelbare Beziehung zu der sinnvollen Lebendigkeit menschlichen Handelns, wie das Kunstwerk sie zum Erlebnis des Künstlers besitzt; das Wissen dient nicht der Orientierung in der Welt, wenn man darunter die Anweisung zu richtigem Tun verstehen will. Denn der Ursprünge wertender Handlungen zum Leben sind mehrere, die sich nicht auf einen „Standpunkt" oder eine absolute Ordnung zurückführen lassen. Zwischen großen historischen Tatbeständen, wie der deutschen, französischen oder englischen Kultur, gibt es keine wissenschaftlich begründeten Wertunterschiede, trotz aller Versuche, persönliche Stellungnahmen mit wissenschaftlichen Argumenten zu fundieren. Unverbunden und unverbindbar stehen sie nebeneinander als historische Mächte, und daß sie einander ausschließen und sich bekämpfen ist nur der negative Ausdruck für ihre positive nicht weiter ableitbare Wertexistenz. Die historische Wissenschaft kann nun zwar nicht zwischen den Mächten und letzten Werten entscheiden, aber sie zeigt ihre Eigengesetzlichkeit und konstruiert Typen historischer Abfolgen, so daß dem praktischen Menschen durch sein theoretisches Wissen überhaupt erst die Möglichkeit bewußter und damit verantwortlicher Entscheidung gegeben wird. Aber eben nur die Möglichkeit: sie biegt unter keinen Umständen zu einer rational-beweisenden Notwendigkeit um; die Staatslehre z. B. kann zwischen den Prinzipien von Deliberation und Dezision unterscheiden und ihre Entfaltung in den Abwandlungen parlamentarischer und diktatorischer Verfassungen verfolgen, sie kann die erfreulichen und unerfreulichen Züge beider Systeme genauestens nachzeichnen, aber sie kann niemals behaupten, das eine oder andere sei das einzig „Wahre" oder „Gerechte". Die Wissenschaft führt immer an die Schwelle der Entscheidung, aber diese selbst überläßt sie den praktisch handelnden Menschen. Es ist heute wieder so wie in der Antike: der Hellene opferte der Aphrodite und der Hera, dem Mars und der Athene, und vor allem jeder den Göttern seiner eigenen Stadt — heute sind die Götter ihrer mythischen und magischen Hüllen entkleidet, aber in der Plastik des möglichen Verhaltens sind sie darum nicht weniger als Götter lebendig, und über ihrem Kampf waltet das Schicksal, aber ganz gewiß keine Wissenschaft.

Heute wieder sehen wir das Leben und seine Mächte ähnlich wie in der Antike. Dieses „Heute" wird gekennzeichnet durch zwei negative — in Webers Werk grundlegende — Begriffe: die Entzauberung und den Alltag. Der Pluralismus der Mächte in

der Antike trug die Form des Götterglaubens: mit dem Gestaltwandel von lenkender Person zum unpersönlichen Schicksal und dem Verlust der magischen Bindung zwischen Mensch und Übermacht wird die Welt entzaubert. Mensch, Natur und Götter sind nicht mehr e i n e große Gesellschaft unter e i n e m Gesetz, sondern ihr persönlicher Gehalt wird reduziert auf die Menschheit, die dadurch gleichsam nackter, hüllenloser, mehr auf sich selbst zurückgeworfen in einem unpersönlichen Getriebe, einem in seiner schicksalschwangeren Undurchdringlichkeit grauenerweckenden Raum steht. — Die Entzauberung scheidet uns von der Antike, der Alltag von Christentum und Mittelalter. Die Gnadengabe, das Charisma der religiösen Prophetien ersetzt das Pantheon durch das Wissen um das „Eine, das nottut"; die Mannigfaltigkeit des Glaubens wird eingeengt zu der e i n e n Lehre, die von der Welt erlöst. Wenn auch die Ethik des Christentums rationale Anweisungen für die Lebensführung in dieser Welt gibt, so ist doch ihr Sinn immer das Hinausschreiten aus dem Reich, in dem es ein „Gut" und „Böse" gibt, und das Hinübergreifen in die Welt unbefleckter Heiligkeit. Das religiöse Charisma und der Glaube an die in ihm lebendigen Werte bedeuten die Weltflucht als dauernde Lebensform, ein ekstatisches Hinausgehobensein über die Schicht, in der die Götter, die Mächte und das Schicksal wirken. Die Rückkehr aus dem Glauben an das Charisma in die Welt bedeutet Rückkehr in den Alltag. Es ist das Schicksal unserer Kultur, nach einem Jahrtausend ausschließlicher Orientierung an dem Pathos der christlichen Ethik wieder in den religiösen Alltag einzulenken.

Im Kern von Max Webers Geschichtsphilosophie steht der Gedanke, daß die historische Bedeutung unserer Kultur in ihrem „Rationalismus" liegt. Seine wesentlichen Elemente sind — negativ gesehen — Entzauberung und Alltag, positiv ausgedrückt Erfahrungswissenschaft und Verantwortlichkeit. Die näheren Bestimmungen sind notwendig, um dem vieldeutigen Wort „Rationalismus" einen präzisen Sinn zu geben. Rationale Handlungsweisen können sich auf jedem Lebensgrund aufbauen: wenn in China als Maßregel gegen Dürre und Hungersnot die Prüfungen für die Verskunst der Mandarinen verschärft werden, weil ein subjektiv geglaubter magischer Zusammenhang zwischen dem Wohlergehen des Landes und der „Tugend" (der literarischen Bildung) seiner Beamten besteht, wird die Beziehung von Zweck und Mittel durchaus rational vorgestellt, obgleich ihr eine „magische Kausalität" zugrunde liegt.

Der Rationalismus als Kulturgrundlage dagegen ist verknüpft mit dem erfahrungswissenschaftlichen Typ kausaler Zurechnung — einem Typus, dessen Genesis durch die Entdeckung des Begriffs in der Antike und des rationalen Experimentes in der Renaissance bestimmt wurde. Der „Begriff" ermöglicht die Wahrheit in dem besonderen Sinn, daß in einer rationalen Argumentation nach logischen Gesetzen, wenn die Prämissen eindeutig gegeben sind, Übereinstimmung aller an der Diskussion Beteiligten als Ziel gesetzt werden kann. Das Material aber für dieses formale Werkzeug liefert das Experiment als Mittel zuverlässig kontrollierter Erfahrung. Erst beide zusammen machen den modernen Rationalismus aus, denn die rationale Begriffstechnik der Griechen weicht gerade im entscheidenden Punkt vom modernen begrifflichen Denken ab. An Stelle der objektiven Richtigkeit in unserem Sinn, die wegen der Stützung auf die unpersönliche Erfahrung nur an die Schwelle der praktischen Entscheidung und Wertung führt, steht die Idee einer ethischen Richtigkeit. Das sokratische „Nur der Wissende kann tugendhaft sein" erwächst aus der Vorstellung, daß der rechte Begriff das Wesen der Dinge erfaßt und daß im Leben, vor allem als Staatsbürger, richtig handeln könne, wer das wahre Sein erkannt hat. Der Glaube des Sokrates an das Eine, Wahre und Gute widerspricht der — im Polytheismus verkörperten — Lehre von den vielen Wahrheiten und insofern bedeutet die mit ihm beginnende philosophische Blüte, die ihrer Struktur nach dem religiösen Charisma des Christentums durchaus verwandt ist, den Verfall der antiken Gesinnung. Die charismatische Tendenz der Logik aber veranlaßt trotz allem Rationalismus die Versuche, durch die begriffliche Oberfläche der Dinge unmittelbar auf das Eine Wesen der Welt zu dringen, und scheidet sie fundamental von der modernen rationalen Technik, in der die Wissenschaft sich grundsätzlich an der Oberfläche hält und auf alle Deutungen und Lehren vom tieferen Sinn der Welt verzichtet.

Die rationale Wissenschaft ist die Voraussetzung für die Verantwortlichkeit; nur wenn rationale Maßstäbe der Beurteilung und des politischen Kalküls vorliegen, kann der Einzelne die volle Last der Folgen seines Tuns bewußt auf sich nehmen. Die Verantwortungsethik als spezifische Ethik politischen, auf Gewalt gestützten Handelns, steht im Gegensatz zur Gesinnungsethik, die das Rechte unbekümmert um die Folgen zu tun gebietet; der Politiker übernimmt mit seinem Handeln die Verantwortung für

alles, was daraus an bösen Nebenwirkungen entstehen kann, ja entstehen muß, wenn er mit den Mächten der Gewalt und der historischen Realität paktiert. Wer immer ein noch so reines Ziel verwirklichen will, bedarf dazu der Gefolgschaft, des menschlichen „Apparates“, und liefert sich damit allen Unvollkommenheiten dieses Instrumentes aus, die um so deutlicher und unangenehmer sich fühlbar machen, je mehr eine Bewegung aus dem Stadium der Durchsetzung und des mitreißenden Kampfes in den „Alltag“ mit seinen Reibungswiderständen hinübergleitet. Wenn seine subjektiv reinen Taten üble Folgen haben, trifft für den Gesinnungsethiker die Welt und deren Dummheit oder Schlechtigkeit die Schuld, während der Verantwortungsethiker mit dem Dummen und dem Schlechten in der Welt als mit Faktoren operiert, die er in seine Rechnung einstellt und für deren Folgen, soweit sie aus der Berührung mit seinen Taten entspringen, er die volle Verantwortung trägt; er rechnet mit den durchschnittlichen Defekten der Menschen, ja er hat gar kein Recht, ihre Güte und Vollkommenheit vorauszusetzen und darf nicht die Folgen eigenen Tuns, soweit er sie voraussehen konnte, auf andere abwälzen. Wer so mit klarem durch das Wissen geschärftem Blick zwischen möglichen Verhaltenweisen entscheiden muß, hat sich zu bescheiden: er weiß um seine Wünsche, durchschaut die historische Lage und vermag die Möglichkeiten abzuschätzen, die im Schnittpunkt der beiden liegen; er sieht das Erreichbare und das Unerreichbare und deshalb sind seine Handlungen getragen vom Bewußtsein der Verantwortung aber zugleich vom Gefühl der Resignation. Diese Stimmung scheint ihre Schärfe und eigentliche Bedeutung erst als Begleiterin des rationalen Wissens und der Verantwortung zu gewinnen, denn erst mit der vollen theoretischen und praktischen Durchschaubarkeit einer Lebenslage, erst mit dem Wissen, daß jeder Lebenspunkt ein Schnittpunkt einer Mehrzahl letztlich unverträglicher Ordnungen oder Mächte ist, und erst wenn der Blick an die Grenzen des Handelns stößt, entsteht korrelativ mit dem Willen zur Hingabe an das *eine* Ziel das Gefühl des Verzichtes auf alle anderen, des *schmerzlichen* Verlustes — denn Resignation ist ja nicht der Verzicht schlechthin, sondern der Verzicht mit dem vollen Bewußtsein und der Anerkennung des verlorenen Wertes.

Die Resignation des praktisch Handelnden unterscheidet sich aber sehr wesentlich von der ästhetischen Resignation Simmels, die aus der gleichen Haltung zum Leben erwächst. Auch Simmel steht

einer Mannigfaltigkeit der Welt gegenüber, in der man — wohin immer der Weg führt — zu ersten Ursprüngen und letzten Entscheidungen kommen muß, aber nicht zu den Ursprüngen und Entscheidungen. Zu den Möglichkeiten der Wahl verhält er sich in einer Weise, die er am deutlichsten für das künstlerische Schaffen entwickelt hat. Alle Kunst hat gegenüber dem lebendigen Dasein ihres Gegenstandes einen Zug von Resignation, sie versagt sich das Auskosten der Realität, um freilich aus ihrem Inhalt durch Betonung seiner bedeutsamen Züge mehr herauszuholen als er eigentlich besitzt. Indem der Verzicht und diese neue Fülle sich gegeneinander abheben, erzeugen sie den Reiz des ästhetischen Verhaltens zu den Dingen. Allgemeiner formuliert er diese Haltung des Nicht-Habens und doch Irgend-wie-Besitzens, des Ergreifens und zugleich sich Entgleiten-Lassens als das innerste Wesen aller Koketterie, die aus der unvermeidlichen — tragischen — Problematik des Lebens entsteht, daß man vielen Dingen gegenüber, zu denen man eine Relation nicht einfach ablehnen kann, doch keinen eindeutigen, von vornherein festen Standpunkt besitzt. Die Unentschiedenheiten des Lebens zwingen, um erträglich zu sein, zum Spiel mit den Möglichkeiten, zu einem gleichzeitigen Für und Gegen, zu einem Ja und Nein, nicht einem Ja oder Nein. Die Situation des „Vielleicht", des Vorbehaltes der Entscheidung, kennzeichnet Simmels Verhältnis zum Leben, wie es sich ihm in den philosophischen Problemen spiegelt. Die philosophischen Begriffe sollen der Oberfläche des Daseins geben, was sie zu geben haben: daß die Gedankenlinien, die von den oberflächlichen Ansatzpunkten in die philosophische Tiefenschicht führen, sich in einem Punkt schneiden — also ein System bilden sollen — ist ein monistisches Vorurteil, das dem viel mehr funktionellen als substantiellen Wesen der Philosophie widerspricht. Bis in die eigenste Domäne des Denkens hinein läuft der Riß zwischen der Mannigfaltigkeit der Welt und dem Versuch sich in ihr zu orientieren, zwischen dem Wunsch sich an die Welt hinzugeben und dem Schmerz in der Hingabe an das eine alles andere verlieren zu müssen, denn die Welt und das Leben sind nicht unmittelbar in ihrem innersten Wesen begreifbar, sondern immer nur in den mannigfachen Formen veräußerlichter Gestaltung. Das Spiel, die Kunst, die Koketterie, die Haltung des „Vielleicht" in weitestem Sinn sind die Mittel, im Verzicht auf die Realität in der Wucht ihres Daseins doch durch die einzelne Gestalt hindurch den Lebensstrom — gerade wegen

der Distanz zu ihm — deutlicher zu fühlen, und das Glück der metaphysischen Verankerung mit klarem — wenn auch resigniertem — Bewußtsein zu genießen.

Die Resignation Max Webers ist nicht die Stimmung ästhetischer Distanzierung, sie erblüht nicht aus der leisen Schwermut und der Trauer um den ewigen Riß zwischen Mensch und Welt, sie ist nicht — wie bei Simmel — die Gefühlslage eines Menschen, dem ein Geschick das Betreten des von fern erblickten gelobten Landes versagt: Webers Resignation entsteht gerade aus der Leidenschaft, mit der der Handelnde sich in die Realität stürzt, um bedingungs- und distanzlos in ihr zu wirken. Die Distanz, die trotzdem wie überall, so auch hier als Grundlage der Resignation zu finden sein muß, wurde an eine andere Stelle verschoben: sie besteht nicht zwischen der Totalität aller Gestaltungen des Lebens und dem Beschauer, so daß im Anschauen aller Möglichkeiten eine Beziehung zum Leben gefunden wird, sondern zwischen einer der Gestaltungen der Realität und dem das Handeln in ihr kontrollierenden Bewußtsein. Der Handelnde, der eine der möglichen Entscheidungen auf sich nimmt, steht zu ihr nicht wie der Gläubige, der alle Konsequenzen rechtfertigt durch das alleinseligmachende Ziel, dem sie dienen, und dadurch die Schuld auf eine objektive, von seinem Willen unabhängige Ordnung abwälzt, der an die Stelle des „Ich will es" ein „Gott will es" setzt: sondern in aller Leidenschaft bleibt der Blick klar für das Tun und die persönliche Entscheidung — die auch anders hätte ausfallen können — in ihm und seinen Folgen. Die Handlungen des Gesinnungsethikers sind eindeutig bestimmt durch die ideale Ordnung der er dient, er kann grundsätzlich nicht anders handeln als er es tut; der Verantwortungsethiker kann grundsätzlich auch anders, und gerade darin besteht das Wesen seiner Verantwortlichkeit. (Den Grenzfall des „Hier stehe ich ..." behandeln wir etwas später bei der Frage der Schicksalsbestimmung.) Er geht in der Handlung nicht mit der Ausschließlichkeit auf, die nichts neben sich sieht, sondern er hält Distanz zu seinem Tun, er kontrolliert es und stellt es neben die anderen Möglichkeiten. In dieser Distanzierung ist zwar der Besitz der Realität möglich, aber nur eines Fragmentes, während das ungeheuere Feld der Möglichkeiten mit der einen Wahl ausgeschaltet wird. Die Kategorie dieser Weberschen Resignation ist nicht die ästhetische Distanz zur Welt, sondern das „Augenmaß" für die Möglichkeiten leidenschaftlichen Handelns in ihr. Leiden-

schaft, Augenmaß und Verantwortlichkeit sind die drei Eigenschaften, die den Politiker — als das Prototyp des handelnden Menschen — auszeichnen. Leidenschaft bedeutet hier die besondere Qualität, die zu den beiden anderen hinzutreten muß, um überhaupt die Haltung zu der Mannigfaltigkeit aus der ästhetischen Distanz in die Wirklichkeit hineinzutragen, so daß zwar irgendein Handeln mit Leidenschaft, d. h. mit der ganzen Wucht der Persönlichkeit vollzogen wird, dabei aber immer der distanzierende Blick zum eigenen Tun wie zum möglichen anderen erhalten bleibt und so zu der eigentümlichen Paradoxie der „Resignation mit Leidenschaft“ führt, die für Max Weber charakteristisch ist. Das allem Leben anhaftende tragische Geschick, das die irreduzible Mannigfaltigkeit des Daseins — die Götter, Mächte, Ordnungen und Ursprünge — sich niemals dem Willen zur Einheit seines Sinns fügt: wird aus der kontemplativen Resignation Simmels, die auf dem fragmentarischen Realitätsbesitz zugunsten des Spiels mit allen Möglichkeiten verzichtet, in die Resignation des leidenschaftlichen und verantwortlichen Handelns umgeformt, die zwar Wirklichkeit besitzt, aber nur fragmentarisch — so daß ihr die anderen Möglichkeiten viel tiefer und „leidenschaftlicher“ — bis zum Haß — fremd sind, als in der ästhetischen Kontemplation Simmels, die zwar zu allen Formen der Realität Distanz bewahrt, aber gerade darum sie alle unter der Kategorie des Vielleicht besitzen kann.

Entzauberung und Alltag, Leidenschaft und Resignation, Verantwortung und Augenmaß vereinigen sich zu einem Lebensstil, dessen auffallendes Merkmal — für den oberflächlichen Beobachter — seine Glaubenslosigkeit ist. Es fehlt tatsächlich der Glaube, wenn man darunter die Orientierung des Verhaltens an einer rational formulierbaren Wertordnung oder die Richtung des Lebens auf ein bestimmt angebbares Ziel hin, auf ein Ideal oder Wunschbild verstehen will. Max Weber hat wiederholt für seine Person die Glaubenslosigkeit in diesem Sinn betont, besonders in politischen Fragen: seine demokratische Parteifärbung entsprang nicht aus dem Glauben an die alleinseligmachenden Qualitäten der Demokratie, sondern aus der kühlen Abwägung, daß in der gegenwärtigen historischen und politischen Situation die Demokratie die relativ beste Methode der Führerauslese ist, und er hob bei allen Gelegenheiten seine Schätzung monarchischer Institutionen hervor. Anläßlich einiger Bemerkungen, die sich gegen Wilhelm II. richteten, schrieb er 1917: „Staatsformen sind für mich Techniken wie jede

andere Maschinerie. Ich würde ganz ebenso gegen das Parlament und für den Monarchen losschlagen, wenn dieser ein Politiker wäre oder es zu werden verspräche". Parteiziele und Parteiideale — z. B. das Ideal eines sozialistischen Staates — sind mit Webers Geschichtsphilosophie unverträglich: damit verschwindet für den Einzelnen der Halt im Leben, der es oft überhaupt erst erträglich macht, nämlich die Möglichkeit, alle Handlungen als irgendwie bestimmt durch ein außermenschliches Prinzip anzusehen; man kann in dieser Situation die Sorge um das richtige Tun nicht auf eine objektive Ordnung abwälzen, ein „Programm", das man nur abzuwickeln hat. Die „Glaubenslosigkeit" stellt also die denkbar höchsten Anforderungen an die seelischen und geistigen Kräfte — Anforderungen, denen man sich nur entziehen kann durch das „Opfer des Intellekts", d. h. die Flucht aus der Sphäre autonomen rationalen Wissens und rationaler Verantwortung in die Dogmen eines „Bekenntnisses" — sei es ein kirchlich- oder politisch-religiöses. In zwei Richtungen kann diese „Flucht" gehen: als Zurücktreten vom Kampfplatz des Alltag-Lebens, als Suche nach dem Frieden unter Verzicht auf die Teilnahme am „Betrieb", in dessen Form die Geschichte der Gegenwart sich bewegt — oder als Flucht vor der Verantwortung unter Aufrechterhaltung aller Machtansprüche im modernen Staatsleben, d. i. der — besonders in Deutschland, dem Lande der „Weltanschauungsparteien", grassierende — Unfug des Idealismus, der das Ideal benützt, um — vielleicht sogar bona fide — hinter ihm die persönliche Unfähigkeit und Niedertracht zu verschanzen. Beiden Formen des Glaubens steht Max Weber gleich fern und doch gibt es für seinen Rationalismus einen Punkt, an dem er zu einer Wertorientierung umbiegt — dort nämlich, wo die Einstellung zur Fülle der Möglichkeiten, die das Wissen eröffnet, sich zur entscheidenden Wahl gezwungen sieht. An dieser Stelle müssen Bestimmungen auftreten, welche das Handeln in der einen oder anderen Richtung als das Wertvolle und Gesollte auszeichnen: es sind die schicksalgegebenen Bestimmungen durch die Gemeinschaft, in die er hineingeboren ist, und durch den „Dämon". Wie tief Max Weber die Verbindung mit der Volksgemeinschaft fühlte, zeigen die Sammlung der im Krieg entstandenen politischen Aufsätze und die Briefe: von der Klage zu Beginn des Krieges, daß er nicht selbst an der Front mitkämpfen konnte, bis zu dem ergreifenden Brief an Crusius vom November 1918, der schließt: „Wir haben der Welt vor 110 Jahren gezeigt, daß wir — nur wir — unter

Fremdherrschaft eines der ganz großen Kulturvölker zu sein vermochten. Das machen wir jetzt noch einmal! Dann schenkt uns die Geschichte, die uns — nur uns — schon eine zweite Jugend gab, auch die dritte. Ich zweifle nicht daran, Sie auch nicht — quand même! Was man jetzt öffentlich sagt, ist natürlich stets 'rebus sic stantibus', nicht pour jamais! 'Toujours y penser ...'". Die Idee des „Toujours y penser ..." und daß diese Worte gerade in einem Brief stehen, ist für Max Webers Haltung mindestens so bezeichnend wie der Inhalt dieser Stelle. Er hat es immer vermieden „Bekenntnisse" abzulegen oder Programme aufzustellen, denn sein Glaube war von einer Art, daß er sich als „Ideal" oder Zukunftsplan nicht aussprechen ließ, und diese Eigentümlichkeit ist wesentlich bedingt durch die historische Situation, die er in den Begriffen seiner Geschichtsphilosophie rationaler Erfassung zugänglich machen wollte: die Entzauberung hat die Menschheit in der Welt isoliert, die Verantwortung den Menschen in der Gesellschaft. Sie umgibt heute nicht mehr den Einzelnen mit einer Sphäre traditioneller seelischer und sozialer Normierung, sie erspart nicht mehr durch einen „Stil" dem einzelnen die Sorge um die richtige Führung seines Lebens, denn die Gemeinsamkeit wurde aus der unmittelbaren Gestalt des Tuns zurückgedrängt in eine Schicht vor aller Formung, so daß dem individuellen Dämon und seiner Verantwortlichkeit es überlassen bleibt, die „Geschichte" und ihr Schicksal zu einer konkreten Gestalt zu determinieren. Die „Nation" ist nicht so sehr ein Inbegriff sozialer Bindungen — Stufen und Ränge — als eine historische Macht, die in allen individuellen Gestaltungen sich symbolisiert; sie ist nicht eine verkehrstechnische Beziehung — und damit Ordnung — zwischen Menschen, sondern sie steht gleichsam hinter allen Individuen, die untereinander nur verbunden sind durch die Herkunft aus einem gemeinsamen Ursprung. Die Gemeinsamkeit z. B. des Mittelalters lebte in allen Menschen, war in ihrem Tun unreflektierte Gestalt; sie ließ den einzelnen viel mehr als Repräsentanten seines Berufs und seines Standes erscheinen, sie gab eine überpersönliche Prägung, neben der das eigentlich Individuelle zurücktrat, sie erzeugte eine spezifische Gemeinschaftskultur: mit dem rationalen Wissen dagegen und der Verantwortlichkeit spaltet sich das eine Leben in die äußere gesellschaftlich-rationale Technik des Handeln und seinen Sinn der nun — gleichsam hüllenlos und für sich bewußt — empfindlich für die Berührung mit dem Alltagsleben

und die Gefahr des Abgeschliffenwerdens durch rationale Begrifflichkeit zurückzieht in das verinnerlichte „pianissimo" rein menschlicher Beziehungen.

Wenn wir die Volkszugehörigkeit als Wertelement ansehen, das — zusammen mit dem „Dämon" — zwischen den Möglichkeiten, welche der Rationalismus eröffnet, die Entscheidung herbeiführt, so begründet doch der Wertcharakter keinen entscheidenden Gegensatz zu der rationalen Grundlage. Diese schließt selbst eine wertende Stellungnahme zum Leben ein, die nicht als die objektiv-richtige „bewiesen" werden kann, sondern ebenso verantwortungslos — und deshalb irrational — in der Geschichte als Faktum auftritt wie Volk und Dämon. Nur wenn man die Werthaftigkeit aller am Aufbau von Webers Wissenschaft beteiligten Schichten beachtet — der europäischen, als rational charakterisierten Kulturgemeinschaft; der Volksgemeinschaft und des Dämons — wird die Wesensart dieser enzyklopädischen Geschichte verständlich. Denn — und hiermit führen wir einen entscheidenden Gedanken ein — die wissenschaftliche Tätigkeit Max Webers selbst ist ja ein konkretes Handeln, das nicht mehr vor allen Möglichkeiten steht, sondern schon zwischen ihnen sich entschieden hat — und zwar für die rationale Wissenschaft in einer Form, von der wir bisher nur ein Element kennen lernten: rationale Begriffstechnik und Erfahrung — noch nicht aber die weiteren von Volk und Dämon. Die Webersche Geschichte befindet sich damit in der typischen Situation des auf sich selbst reflektierenden Bewußtseins, in dem auch die Tatsachen zweimal auftreten: das einemal als Inhalt des Bewußtseins, das anderemal als Werkzeug, als Form für diesen Inhalt — wenn beispielsweise festgestellt würde, daß Bewußtseinsinhalte eine „Stelle" im Bewußtseinsstrom haben, eine Ordnung in der zeitlichen Dimension, der Gedanke dieser Stelle oder Ordnung aber selbst seine Stelle in meinem individuellen Bewußtsein hat. Ebenso ist der Inhalt seiner Geschichtsphilosophie eben nicht nur Inhalt, sondern zugleich die Form, in der Max Webers Wissenschaft Realität hat. — Diese wird nun durch das Element des „Rationalismus" nicht eindeutig definiert; es gibt nicht eine rationale Wissenschaft, sondern jede Volksgemeinschaft durchsetzt dieses Produkt europäischer Kulturentwicklung mit Elementen der zweiten — nationalen — Wertschicht in einer Weise, das häufig die Ziele der Gelehrten der einen Nation für die der andern völlig unverständlich werden. Daß die nationale Eigenart auf Wissenschaften

wie die mathematische Physik, — die doch anscheinend das Muster der sachlichen, von allen persönlichen und wertartigen Beimischungen freien Wissenschaft ist — entscheidenden Einfluß hat, zeigte schon vor 20 Jahren Pierre Duhem in einer vorzüglichen Analyse der Struktur der englischen im Gegensatz zur deutschen und französischen Physik. Daß auch die Geschichtswissenschaften — und diese in noch höherem augenfälligerem Maß — tiefe Unterschiede durch die Volkszugehörigkeit aufweisen, zeigt die Bemerkung einer prominenten Persönlichkeit des englischen wissenschaftlichen Lebens: daß einer der wichtigsten Erfolge des Krieges für die englischen Gelehrten die Befreiung von Albdruck der wertfreien Wissenschaft sei. Unter den Typen rationaler Wissenschaft wird also eine bestimmte — die wertfreie — als spezifisch deutsch empfunden und gerade diesen Typus hat Max Weber in seinem gesamten Werk auf das entschiedenste vertreten. „Wertfreiheit“ der Wissenschaft bedeutet die Enthaltung von Werturteilen; in den wissenschaftlichen Urteilen wird keine Zustimmung oder Abneigung ausgesprochen, sondern die Arbeit beschränkt sich auf die möglichst getreue Wiedergabe durch Erfahrung erworbener Kenntnisse ohne Rücksicht auf Zweckbestimmungen irgendwelcher Art — im Gegensatz zum typischen Pragmatismus englischer Sozialwissenschaft, wie er sich z. B. in den soziologischen Untersuchungen von Graham Wallas oder Bertrand Russel ausdrückt. (Daß es auch in Deutschland Theorien gibt, die mit der pragmatistischen Einstellung verwandt sind, — z. B. der wissenschaftliche Sozialismus —, daß aber darum der Pragmatismus nicht für Deutschland typisch ist: auf dieses Problem können wir hier nicht eingehen.)

Die Wertfreiheit oder der Pragmatismus einer Wissenschaft nehmen aber eine ähnliche Stellung ein wie der Rationalismus zweiter Stufe, den wir oben näher bestimmten. „Rational“ kann ein Verfahren auch sein, wenn es sich auf dem Untergrund der Magie aufbaut, sodaß man zur näheren Charakteristik und Unterscheidung von einem magischen im Gegensatz zu einem rationalen Rationalismus sprechen müßte. Ähnlich ist die Wertfreiheit nur relativ zu einer übergeordneten Wertschicht verstehbar, die allen historischen Wissenschaften — seien sie im übrigen wertfrei oder pragmatistisch eingestellt — eigentümlich ist. Um Geschichte als Wissenschaft zu betreiben, bedarf es nämlich bestimmter Gesichtspunkte, unter denen das historische Material geordnet wird: z. B. es werden aus einer Materialsammlung alle Elemente herausgesucht,

die für die Entwicklung des englischen Parlamentarismus bedeutsam und dadurch — für diesen Fall — überhaupt erst „historisch" sind. Die Auswahl solcher leitender Gesichtspunkte ist nun ein Akt der Wertung und an dieser methodischen Voraussetzung aller Geschichte findet die Wertfreiheit ihre Grenze. Max Weber nennt die leitenden Wertideen, die also Hilfsbegriffe der Geschichtswissenschaft sind, „Idealtypen" und man wählt den einen oder anderen dieser Werte — z. B. den Idealtypus „rationale" oder „traditionale Herrschaft" — weil das historische Geschehen, soweit es mit rationaler oder traditionaler Herrschaft zusammenhängt, für uns aus irgendwelchen außerwissenschaftlichen Gründen „bedeutsam" oder „wichtig" ist. Die Bestimmungsgründe für die Wahl eines Wertes werden verschieden angegeben: Rickert — der als erster den Gedanken der „wertbeziehenden Methode" in der Geschichtswissenschaft durcharbeitete — meint, als Gesichtspunkte der Stoffwahl und -formung seien „allgemein anerkannte Werte" anzunehmen und zwar anerkannt von den Menschen der Geschichtsperiode, die beschrieben werden soll. Diese Bestimmung ist (vom Standpunkt Max Webers) nicht ganz klar, denn die Wertungen der Menschen einer historischen Periode können nur aus den geschichtlichen Tatsachen abgelesen werden, die ja gerade erst durch einen Wertgesichtspunkt — den man also notwendig von außen herantragen muß — geordnet werden sollen. Max Weber zieht die Ansicht vor, daß der Historiker es verstehen müsse, die Vorgänge der Wirklichkeit — bewußt oder unbewußt — auf universelle Kulturwerte zu beziehen und darnach die Zusammenhänge herauszuheben, die für uns bedeutsam sind. Das Kriterium des „für uns" entzieht die Wertideen, unter denen man die Geschichte betrachtet, jeder objektiven Bestimmung und sie werden damit zum Träger des persönlichen Elementes kulturwissenschaftlicher Forschung. Ohne die Wertideen des Forschers gäbe es kein Prinzip der Stoffauswahl, und wie ohne den Glauben des Forschers an die Bedeutung von Kulturinhalten überhaupt jede Arbeit an der Erkenntnis der historischen Wirklichkeit sinnlos ist, so wird die Richtung seines persönlichen Glaubens seiner Arbeit die Ziele weisen. Und die Wertideen, auf welche der wissenschaftliche Genius die Objekte seiner Forschung bezieht, werden die Auffassung einer ganzen Epoche bestimmen und entscheiden, was als wertvoll und wertlos, als wichtig und unwichtig an den Erscheinungen zu gelten hat. Sodaß also in Max Webers Wissenschaft die Elemente (1.) der auf rationale Erfahrung gestützten Erkenntnis, in (2.) der

Abschattung der „wertfreien“ Wissenschaft mit (3.) den durch die Forscherpersönlichkeit bestimmten Wertideen zusammenwirken.

Die Wertideen nun, die Max Weber selbst in seinen historisch-soziologischen Schriften anwendet, sind im Prinzip die Ideen des Rationalismus — wie wir ihn oben entwickelten — und der möglichen Abweichungen von ihm. Die religionssoziologischen Abhandlungen, der Abriß der universalen Sozial- und Wirtschaftsgeschichte und die Musiksoziologie haben als Bauschema die Typisierung der historischen Realität nach ihrer Beziehung zum Rationalismus. Rationale Elemente finden sich in verschiedenen — nicht nur der modernen — historischen Epoche, aber es soll gezeigt werden, wodurch sich beispielsweise der Rationalismus des Konfuzianismus von dem der protestantischen Ethik unterscheidet und daß nur mit dieser verknüpft Erscheinungen wie die rationale Buchführung sich zusammenfügen zur rationalen Grundlage des modernen Kapitalismus, der sich gerade durch diese Grundlage von den Kapitalismen anderer Epochen — zum Beispiel den auf dem antiken Stadtfeudalismus aufgebauten — unterscheidet. Oder: Versuche zur Rationalisierung wurden in verschiedenen Musiken — z. B. durch die Aufstellung äquidistanter Intervalle — gemacht — der indischen, chinesischen, arabischen —; aber nur im modernen Tonsystem gründet sich der Versuch auf die Akkordharmonik und den Skalenaufbau mit der Formel $\frac{u}{u+1}$ als Prinzip der Intervallbildung. Das historische Material also, das an sich — wie wir einleitend ausführten — ein Maximum an Sinnleere repräsentiert, wird durch die Beziehung auf Wertideen sinnhaft geordnet und gewinnt dadurch zunächst eine logische (objektiv-sachliche) Struktur, die es zum Unterschied von Mathematik und Physik auf den ersten Blick nicht besitzt. Dann aber findet sich eingefügt in die sachliche Sinngebung der Geschichte durch die Wertbeziehung ein persönliches Element, das wir für jede Wissenschaft — im Gegensatz zu anderen Kulturobjektivationen, wie Kunst, Sprache, Religion etc. — vermißten, denn die Wertideen sind der Ausdruck für die Art, in der das historische Geschehen im Geist des Forschers sich spiegelt. Wieder stoßen wir auf die eigentümliche reflexive Wendung: daß der Inhalt der Geschichte sich umbiegt zu seiner eigenen Form, die Form zu ihrem Inhalt; denn „Geschichte“ entsteht erst durch die Beziehung eines Materials auf die Form der Wertideen, aber der Inhalt dieser Geschichte — für Max Weber die Entwicklung der Kultur zum Rationalismus — beschreibt für

uns den Punkt in der Geschichte, von dem aus die bestimmenden Gründe für die rationale, alle Möglichkeiten erschließende und keine wählende Geschichtswissenschaft verstehbar werden. Die Wertideen formen die Geschichte und die Geschichte erzählt uns dafür, warum wir heute — in einer entzauberten Welt und im Alltag stehend, mit Leidenschaft und Resignation — sie gerade so formen, wie wir es getan haben — ... oder vielmehr — und das ist der entscheidende Punkt — wie Max Weber es getan hat: für ihn, nicht für uns, erzählt — nicht die, sondern seine Geschichte, warum er, dem sie alle Möglichkeiten des Handelns zeigte, gerade seine, die des Gelehrten wählte: weil die letzte Entscheidung hinter allen rational erfaßbaren Gründen, hinter dem Wissen und der Verantwortlichkeit heute der „Dämon" fällt, der die Geschicke eines Lebens lenkt. Für die dämonische Lust und die berauschende Bewältigung des Stromes der Geschichte durch — seine — Wertideen fand er — an einer Stelle, an der das sonst scheu verborgene Pathos seiner Wissenschaft durchbricht — nur die Worte, in die Faust seine Leidenschaft und Gier nach Erkenntnis preßt:

> ... der neue Trieb erwacht;
> Ich eile fort ihr ew'ges Licht zu trinken,
> Vor mir den Tag und hinter mir die Nacht,
> Den Himmel über mir und unter mir die Wellen.

Die Frage nach dem Sinn der enzyklopädischen Wissenschaft hat ihre Antwort gefunden: sie ist nicht der sinnleerste Wissenschaftstyp, sondern zeichnet sich — abgesehen von ihrer logischen Struktur — noch vor den anderen durch die Beziehung auf die Persönlichkeit aus; die weitgespannten Untersuchungen Max Webers fügen sich zu einer strengen Einheit zusammen durch die gemeinsame Beziehung auf die von ihm aufgestellte Idee des Rationalismus. Mit dieser Verknüpfung aber von Person und Sache in der besonderen Form der reflexiven Wendung hat Max Weber für den Traum und die Sehnsucht jeder großen Philosophie eine neue Erfüllung gefunden — für den Traum: auf dem Weg der Spekulation den Punkt zu erreichen, von dem aus das eigene Sein verständlich und damit gerechtfertigt wird. Seine historischen Kenntnisse wurden nicht um ihrer selbst willen gesammelt, wenn er auch die größte Sorgfalt in der wissenschaftlichen Detailarbeit beobachtete: sie waren immer nur Material für den grandiosen Unterbau, auf dem sich das Gebäude seiner Geschichtsmetaphysik erhob — eben der Spekulation, die ihn sich selbst und seine Zeit verstehen ließ.

Indem der Inhalt der Geschichte erklärte, daß heute wieder das Leben den entzauberten Göttern, den Mächten ausgeliefert wird, und daß zum Dienst am einen oder andern der „Dämon“ führt, erreichte er die irrationale Grenze der objektiven rationalen Formulierung, denn die Aufstellung dieser Geschichtsphilosophie war gerade das Werk des Dämons, von dem sie selber sprach. Die objektive rationale Struktur der geschichtlichen Welt wird damit gleichsam aufgehoben — und damit die Welt selbst —, denn was bisher das Letzte schien — die feste Form und der gefügte Sinn — wird ein Vorletztes, hinter dem sich ein Unfaßbares erhebt, das alle Sinnhaftigkeit erst in die Welt setzt, oder — genauer — die Welt in ihrer Sinnhaftigkeit als ein Spiel weltschaffender Übermächte erscheinen läßt. Die geschichtliche Welt mit ihrer Objektivität und Rationalität, den Göttern und dem Alltag, der Technik des gesellschaftlichen Verkehrs und der Beziehung von Mensch zu Mensch ist nicht ein Gegebenes, der Mensch wird nicht in einen von ihm unabhängigen Ablauf des Geschehens hineingeboren, sondern die Welt mit ihrem Sinn wird erst zu ihm geschaffen und vielleicht gerade darum sind ihre Grenzen erkennbar mit denen sie an das Unverstehbare als ihre Voraussetzung und Quelle stößt. Max Weber hat seine Geschichte so konstruiert, daß in der von ihm geschaffenen Welt er mit seiner Leidenschaft und Resignation, mit seinem Rationalismus und mit seinem entscheidenden Dämon eine verstehbare Stelle erhält, und damit exemplifiziert, daß — etwas zugespitzt gesagt — der letzte Sinn des Lebens ist, seinen Sinn — nicht zu finden, sondern — fortdauernd zu schaffen. Es gibt für unser Bewußtsein einen Punkt vor der Welt, an dem wir einsam sind, so einsam, daß keiner dahin folgen kann — als der Dämon: es ist der Punkt, von dem der Dichter sagt:

> So ring ich bis ans end allein? so weil ich
> Niemals versenkt im arm der treue? sprich!
> „Du machst daß ich vor mitleid zittre, freilich
> Ist keiner der dir bleibt, nur du und ich.“

Max Weber hat diesen weltschöpferischen Ort der Zwiesprache mit dem Dämon erreicht — jedes Wort seines Werkes ist von dem Pathos, dem Adel und der Verantwortlichkeit erfüllt, die nur diese letzte Einsamkeit verleiht — und weil er das vorweltliche Wissen voll in seinem Werk Gestalt werden ließ, war er — nicht nur der große Gelehrte und der leidenschaftliche Denker, sondern — der Eine, in dem das Schicksal unserer Zeit sein gewaltigstes Symbol fand.

Mörike und die Romantik.

Von Walter Heinsius (Altona).

Vita.

In zwei Generationen haben Schwaben entscheidend an der Geschichte der deutschen Romantik mitgewirkt, beide Male in jenem gleichen Sinn, in dem Hartmann von Aue seiner Zeit die „mâze“ lehrte, in dem Schiller den Sturm und Drang überwand, in dem Schwaben immer dann zu Trägern einer historischen Mission geworden sind, wenn es galt, den deutschen Geist vor seiner eigenen einen Neigung zur selbstzerstörerischen Auflösung in die wie immer gefühlte Unendlichkeit des Lebens zu retten. Hölderlin, mit Schelling und Hegel der ersten Generation zugehörig, liebte mit demütigster Hingabe seines reinen und stolzen Herzens Schiller, den Fr. Schlegel den „vornehmsten Repräsentanten des bösen Prinzips in der deutschen Literatur“ nannte, liebte so die Klassik; daß er ihr Gesetz der Begrenzung und des Maßes zu sprengen sich vermaß, empfand er selbst als Hybris, für die ihn „Apollo geschlagen“. Schelling, der Freund des alten Goethe, bog die ins Unendliche stürmende Kurve der Fichteschen Philosophie zur Geschlossenheit des Kreises zusammen. Hegel schließlich machte der romantischen Anschauung der Welt vollends ein Ende, wenn er Chaos und Irrationalität der Geschichte durch die Logik bändigte und zu einem tektonisch gegliederten Gefüge gestaltete.

Die nächste Generation, Uhland, Kerner, Schwab und Karl Mayer, bildete jene eigenartige Form der „schwäbischen Romantik“ heraus, die den Schlegels ein Gegenstand des Spottes war, — und das mit Recht; denn als Uhland und Kerner in Schwaben Verleger fanden, als Schwab seine Verbindung „Romantika“ aufmachen durfte, als das Stuttgarter 'Morgenblatt für gebildete Stände' den Krieg gegen die Romantik aufgab, da war, was sich durchgesetzt hatte, schon nicht Romantik mehr. Im Vorwort zu seinen 1815 erschienenen Gedichten sprach sich Uhland selbst im Grunde nicht minder ablehnend über seine frühe Produktion aus, als Goethe, und der

Übergang von der Romanzen- zur Balladendichtung bedeutete in der Tat eine Wendung zum Klassischen hin. Die Helden der Uhlandschen Balladen nämlich sind typisch, nicht individuell, mythisch, nicht historisch gestaltet, sind gesehen als Symbole und Repräsentanten bestimmter Tugenden, als zeitlose, unwandelbare Verkörperungen der Gesetzmäßigkeit und erweisen derart ihre Zugehörigkeit zu jener Schillerschen „Kunst, Symbole zu gebrauchen und durch sie zu repräsentieren, was sich nicht präsentieren läßt.“ Ähnlich steht es mit Schwab, der, selbst ohne ursprünglich schöpferische Veranlagung, jede Wandlung seiner Freunde mitmachte; und was Karl Mayer anlangt, so ist seine Geistesrichtung gut und ganz fixiert durch eine Kritik Lenaus und Mayers Entgegnung hierauf. Lenau hatte ihm die fatale Kürze seiner Gedichte und ihr Haften an der Außenwelt vorgeworfen, während der echte Dichter die äußere Natur nur als Mittel zum Zweck der Entwicklung seines Innern gebrauche, worauf Mayer, unter Berufung auf Lessings ‘Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm’ erwiderte: er seinerseits rechne es sich gerade als Verdienst an, zum erstenmal den Weg der „reinen Veranschaulichung von Naturerscheinungen“ betreten zu haben, und die epigrammatische Form finde ihre Rechtfertigung darin, daß „kurze lyrische Gedichte leichter in sich harmonisch bleiben als längere“ — eine klassische Art der Argumentation, wie man sieht. Kerner endlich, zweifellos der romantischste unter den Vieren, gewinnt doch gegen die Vertreter der Jenaer und Heidelberger „Schulen“ entschiedenes Relief eben durch Ablehnung jeder „Sympoesie“, in der sich die Eigenwilligkeit seiner Natur kundgibt, deren ausgesprochener Naivetät und Komplexheit zudem jedes Merkmal romantischer Zerrissenheit fehlt. Was seine okkulten Neigungen betrifft, so äußerte er sich in seinem letzten Lebensjahr zu seinem Sohn: die meisten Geistergeschichten würden sich schließlich doch als ganz natürliche Erscheinungen erklären lassen. Er so gut wie alle seinesgleichen hat an der Entromantisierung des deutschen Geistes mitgearbeitet. Aber erst die nächste Generation vollendete diese Arbeit: ihr gehörte Mörike an.

Eduard Mörikes Mission war es, die deutsche Lyrik aus der musikalischen Ungebundenheit der Romantik in die plastische Begrenztheit einer neuen Klassik zu überführen, eine Aufgabe, die er mit Heine und Platen teilt, und zu der er geschickt und willig gemacht wird durch das gleiche Erlebnis wie Heine, das der unglücklichen Liebe. Lieben, sich hingeben, sein Ich aufgehen lassen

in einem Du, sich mit einem anderen Wesen zu untrennbarer Einheit verschmelzen, ist das romantische Erlebnis par excellence, Liebe ist dem Romantiker — um gleich das stärkste Wort zu nehmen — „der Endzweck der Weltgeschichte — das Amen des Universums“ (Novalis). Aus der Enttäuschung in diesem Erlebnisse, der Liebe zu seiner Kusine Amalie, erwuchs Heine der Schmerz seines Lebens, der Weltschmerz, entstand sein gellendes Lachen, sein Hohn, sein Spott, seine Frivolität. Er fühlte sich gekränkt, beleidigt, zurückgestoßen, und er rächte sich an der Welt, die ihm versagt blieb, an der Romantik, indem er sie entgötterte und zerstörte. Er sang, ein abgedankter Fabelkönig, ihr das Schwanenlied und empfand doch seine Abdankung so bitter, daß er sie zugleich wieder schmähte und verhöhnte. Wenn Mörike, den das gleiche Erlebnis, seine unerwiderte Liebe zu Klärchen Neuffer, von der Romantik forttrieb, sich verhältnismäßig leicht und schmerzlos und ganz ohne Revanchegelüste von allem, was ihm lieb war, löste und sich schließlich genügsam-glücklich in sein Schicksal beschied, so verdankte er das seinem Schwabentum. Heine, der Jude, konnte sich von der Romantik nicht lösen, ohne sich zugleich selbst zu zerstören, und ebenso erging es dem Ungarn Lenau, der über dem Erlebnis unerfüllter Liebessehnsucht zerbrach: der Schwabe Mörike lernte entsagen und fand den Weg in die Idylle. —

Ludwigsburg war Mörikes Geburtsort, Ruine des verklungenen Rokoko, verfallenes Orplid, heute bevölkert vom lächerlichen Geschlecht Wispels: in allem und immerwährend Anlaß zu retrospektiven Träumereien. Alles, was schön war, war fern, schien unwiederbringlich verloren: da fand der Knabe eine Gespielin in seiner Kusine Klärchen Neuffer. Hier war einmal Gegenwart, die nicht lächerlich oder öde oder häßlich war, vor der man nicht in die Vergangenheit zu fliehen brauchte, hier war eine, die einzige, Hoffnung auf die Zukunft, nun konnte er träumen, das Leben nach vorwärts zu verwirklichen, das er schon rückwärts verloren glaubte. Man spreche nicht wegwerfend von einer unbedeutenden Knabenneigung; die psychoanalytische Forschung der letzten Jahre hat zur Genüge erwiesen, daß man die wahrhaft charakterbildenden Erlebnisse im allgemeinen nicht früh genug ansetzen kann, und Mörikes Schicksal kann überhaupt aus nichts anderem als aus diesem Erlebnis heraus sinnvoll gedeutet werden. Es ist jedenfalls für die nächsten Jahre das eigentliche movens seines Lebens, das, was den bislang verschlossenen Träumer der Welt gegenüber offen

macht. Erstes Zeugnis solcher Eröffnung ist Mörikes 1821 von Urach aus geschriebener Brief an Waiblinger, der ein Freundschaftsverhältnis heraufführt, das der Art und dem Grad seiner Innigkeit nach der Schlegelschen Definition der Freundschaft als einer „partialen Ehe“ voll gerecht und nur durch eine solche Definition voll bezeichnet wird. Waiblinger, proteisch verwandlungsfähig und sich selbst mit dem ganzen Wortschatz des romantischen Vokabulars als eine Art Lovell oder Godwi bekundend, in stetem Kampf mit dem bürgerlich geregelten Leben, verstrickt in die unruhigsten Liebeserlebnisse, wird Mörikes Erzieher zur Romantik. Mörike teilt von nun an alle Unruhe dieses unendlich gespannten Daseins, er liest Waiblingers Tagebücher, er empfängt von ihm entscheidende Hinweise auf die Lektüre Shakespeares, Jean Pauls, Tiecks, dessen 'Rotkäppchen' sogar einmal aufgeführt werden soll, auf den 'Ossian' und den 'Siegwart', auf Uhland und Kerner, Hölderlin und Novalis, vor allem aber auch auf Mozart. Der Schöpfer des 'Don Juan', den die Romantiker nur mit Shakespeare vergleichen konnten, wird, und zwar gerade auch mit dieser Oper, Mörikes Lieblingskomponist. Endlich eröffnet Waiblinger seinem neuen Freund auch die Welt des Theaters, wobei Mörike sein mimisches, ein spezifisch romantisches Talent, entdeckt, wegen dessen er sein Leben lang unter seinen Bekannten berühmt war. In Tübingen kommt es dann zu einem engen Zusammenleben, in das auch Bauer aufgenommen wird und das ganz den Charakter des Symphilosophierens und der Sympoesie trägt. Das Gartenhaus auf dem Österberge, wo sie zuweilen mit dem wahnsinnigen Hölderlin zusammentreffen, wird der Schauplatz romantischer Mysterien, die Atmosphäre E. T. A. Hoffmanns, Calderons, Shakespeares umgibt sie, wogegen Schiller harte Kritik erfährt. Waiblinger liest seinen Roman 'Feodor' dem begeisterten Mörike vor, und dieser selbst macht sich an ein Trauerspiel, das er jedoch wieder verbrennt.

Selbst die Reste dieses Dramas, von denen Bauer in überschwänglichen Ausdrücken sprach, sind verloren, und so kann man nur mutmaßen, daß Mörike hier versucht hat, das Peregrina-Erlebnis zu gestalten. Allein es gelang nicht, Mörike zeigte sich dem Erlebnis der Welt als Zwiespältigkeit nicht gewachsen, er hatte nicht die Kraft, das Leben zu bewältigen, das Leben überwältigte ihn. Es beugte ihn unter sein Joch, es zwang ihn fort von der Romantik, denn so gut es mit dem Trauerspiel aus war, so gut war es jetzt mit der Romantik überhaupt aus: Mörike löste

sich von Waiblinger, weil er ihn aus seinem inneren Gleichgewicht bringe, und einem andern gleich wilden und maßlosen Freund, Lohbauer; an deren Stelle tritt nun bis an sein Lebensende der ruhige, feste und stille Hartlaub. Der Grund zu dieser Sinneswandlung, diesem „Bruch in Mörikes Leben", wie Vischer es genannt hat, war: die Untreue Klärchens und das Peregrina-Erlebnis.

Im Dezember 1821 schon hatte Mörike an Waiblinger geschrieben: „Ich nannte einst ein Wesen mein, wie Du eines Dein nanntest: Dir ward's genommen, aber Du hast's noch. Ich hab's auch verloren, aber trauriger; denn zu einem andern ist's übergegangen." Er wisse dies, fügt er hinzu, seit einem halben Jahr, und vor gut einem halben Jahr war bei Klärchens Vater, dem Pfarrer Neuffer in Bernhausen, ein Vikar Christian Schmid zehn Tage, vom 15. bis zum 25. April, als Hilfsgeistlicher gewesen: auf ihn war die Neigung Klärchens übergegangen. Mörike erfuhr hierüber nichts Bestimmtes, mußte aber mit jedem Tag seinem Argwohn mehr Raum geben und sah sich in einen Zustand peinlichster Ungewißheit versetzt, der zwischen Hoffnung und schmerzlichem Mißtrauen, zwischen Liebessehnsucht und scheu-verletztem Insichselbstzurückgewiesensein hin und her schwankte. Klärchen war der kindliche Wunschtraum gewesen nach Lösung und Hingabe seines Ich, der in der romantischen Atmosphäre Waiblingers nur zum Teil Erfüllung finden konnte; seine letzte und höchste Sehnsucht aber, die eben durch jene Atmosphäre täglich aufs neue genährt wurde, konnte auch nur Klärchen wieder befriedigen. Die sich festigende Gewißheit, daß sie sich ihm versage, scheuchte ihn mehr und mehr in sich zurück, und an Stelle seines Gemeinschaftsbedürfnisses tritt nun stärker und stärker ein Hang nach Einsamkeit, die er in mystischen Träumereien mit schmerzlichem Kult pflegt. Von Waiblinger löst er sich, um, wie er schreibt, sich das Gleichgewicht seines Innern zu erhalten, und es ist für seinen jetzigen Zustand bezeichnend, daß er aus Novalis' 'Die Christenheit oder Europa', dieser Apotheose der Gemeinschaft, nichts herausliest als den einzigen, wörtlich von ihm zitierten Satz, der die Einsamkeit als für das Gedeihen der höheren Sinne notwendig hinstellt. Noch freilich ist alles in ihm, und zumal Klärchens Haltung durchaus zweideutig bleibt, zitternde Spannung und Erwartung, eine labile Haltung, die je nach dem, was ihn trifft, so oder so sich entscheiden kann.

Da lernt er, Ostern 1823 in Ludwigsburg, Peregrina — ihr bürgerliche Name war Maria Meyer — kennen, schönes, zigeuner-

haftes, unbekanntes Geschöpf, und nun sprengte die so lange zurückgehaltene Leidenschaft alle Dämme seines Wesens, nun gab er sich ganz hin, nun ward ihm jenes wahrhaft romantische Erlebnis letzter Verschmelzung und Verwandlung zuteil; — und im gleichen Augenblick fast schon die fürchterliche Enttäuschung. Denn Peregrina betrog ihn, sie entfloh, er mußte sie als landstreichernde Kokotte erkennen. Das warf ihn zurück. Jene Stimme in ihm, die ihn im Hinblick auf Klärchens untreues Verhalten schon lange vor der Hingabe gewarnt hatte, behielt recht, und so mußte er, in dem seit Jahren ersehnten Erlebnis der Selbsteröffnung betrogen, dieses als Wegwurf, Niederlage, Katastrophe empfinden, und das doppelt, als Klärchen sich hieraus den willkommenen Vorwand nahm, ganz mit ihm zu brechen. Es war nicht die Untreue Peregrinas, die ihn niederwarf, die Person war ihm gleichgültig: als sie sich ihm 1824 wieder zu nähern sucht, spricht er abweisend in Worten kühler Objektivität von ihr. Daß er um das Erlebnis der Hingabe als solches betrogen wurde, das war es, was ihn niederwarf. Maria war, wie Bauer schreibt, „sein wandelndes Ich“, das „an sein Herz pochte“: auf dieses Pochen hatte er immer gewartet, und er eröffnete sich. Keinesfalls empfand er diese Eröffnung als Untreue gegenüber Klärchen, die ja der Anlaß seiner Sehnsucht nach Hingabe war, ohne doch diese Sehnsucht bisher erfüllt zu haben. In einem 1823 entstandenen Gedicht, 'Nächtliche Fahrt', spricht Mörike es klar aus: was er Peregrina gab, war nur aus dem Schatz seiner Geliebten, Klärchens, genommen. In dem Erlebnis mit Maria Meyer erfüllte sich, was in der Neigung zu Klärchen vorbereitet war, und da Peregrina ihn betrog und Klärchen sich ihm nun endgültig versagte und sich verlobte, so mußte er jetzt verzweifeln, weil er sein „Herzblut gab für einen Schatten“ ('Im Freien').

Die Stimme, die ihn schon immer vor der Eröffnung gewarnt hatte, hatte recht behalten, und ihr folgt er fortan. Er zieht sich jetzt ganz in sich selbst zurück, nicht mehr, um sich in romantische Träumereien zu versenken, sondern um sich auf sich selbst zu besinnen. Nicht mehr die romantischen, sich verschwendenden, sich aufopfernden, hingebenden Menschen sind seine Helden, sondern die sich bewahrenden und behauptenden, die scharf umrissenen Gestalten der Ilias und der Odyssee. Orplid, das jetzt in seiner und Bauers Fantasie entsteht, gleicht ganz dem Ludwigsburg seiner Jugendtage: schöne romantische Insel, die jedoch von den Göttern verlassen ist, und deren Ruinen das lächerliche Geschlecht Spindels

und Wispels bevölkert. Freilich dauert es noch, bis ihm dieses Orplid als Sinnbild seiner Poesie zu dem seligen, in sich abgeschlossenen Eiland wird; aber als seine Tübinger Studentenjahre enden, weiß er doch so viel, daß Geschlossenheit die ihm gemäße Lebensform, Gleichmaß der Rhythmus seines Lebens ist. Gelegentliche Versuchungen und Versuche der nächsten, der Vikariats-, der von ihm selbst so genannten „Sturm- und Drangjahre", diese schmerzlich erworbene Erkenntnis zu durchbrechen, so z. B. das Aufgeben der geregelten Tätigkeit gegen ein unstetes Wanderleben, werden doch immer schneller überwunden. Als 1827 Klärchens Hochzeit ist, stöhnt er noch einmal auf: „Wo find' ich Trost?", allein bald hatte er sie so weit vergessen, daß er sich von neuem verlobte, 1830, mit Luise Rau. Allein diese Bindung war alles andere als ein romantisches Sichineinanderverschmelzen, es war, wie aus seinen Brautbriefen hervorgeht, bloße Freude an der stillen Gegenwart eines harmonischen, nie aus sich heraustretenden Wesens, museologisches Genießen eines liebenden Mädchens, ästhetisches Wohlgefallen gegenüber dem Phänomen Liebe: zu wenig selbst für ein so anspruchsloses Wesen wie Luise Rau, die denn auch nicht zuletzt deswegen die Verlobung löste. Mörike trifft das nicht, „selig, wer sich vor der Welt ohne Haß verschließet", ist jetzt mit Goethe sein Motto, der Goethe-Schiller-Briefwechsel, Gegenstand des Schlegelschen Spottes, sein tägliches Breviarium. Alles Romantische, alles, was an die „Noli-me-tangere-Vergangenheit" erinnert, wird mehr und mehr verpönt, romantische Pläne — zu einer Ahasver-Oper, einem Hohenstaufen-Drama — gedeihen nicht, dagegen erscheint 1832 der 'Maler Nolten', dessen Fazit ist: die allerdings schmerzlich noch und nicht ohne Zögern ausgesprochene Warnung vor dem Unglück der Liebe und der Romantik.

Als Mörike zwei Jahre später seine Cleversulzbacher Pfarre bezieht, ist seine Gestalt fertig. Von nun an hat sein Leben keine Geschichte mehr, sondern ist ein durchaus homogenes Stadium, in dem es kein früher oder später mehr gibt, sondern jedes Tun heute oder gestern oder morgen den einen unwandelbaren, gleichgearteten Menschen bezeugt, den Idylliker Mörike, den Humoristen, den harmonisch in sich geschlossenen Menschen, dessen Ausgeglichenheit freilich wie bei jedem nordischen Klassiker ein Hauch schmerzlicher Entsagung umwittert. Was sein Verhältnis zu seiner „Noli-me-tangere-Vergangenheit" anlangt, so stellt er Klärchens Tod, 1837, in dem Epigramm 'Vicia faba minor' so dar, als ob „die

Verführerin, ach! schwer mit dem Tode gebüßt“ habe und triumphiert in dem gleichzeitigen Gedicht ‘Suschens Vogel’:

> „Du falsche Maid, behüt’ dich Gott,
> Ich hab’ doch wieder mein Herzlein rot.“

Und das Jahr 1837 wird dann mit seiner Fülle wahrhaft klassischer Gedichte — Elegien, Idyllen, Distichen, Epigrammen, Senaren, Hexametern von der Ahnherrenschaft Tibulls und Theokrits — neben 1838 das produktivste Jahr seines Schaffens überhaupt. 1844 gab er Waiblingers Gedichte verbessert heraus und zwar durchaus nicht willkürlich, sondern ganz in der Richtung auf klassische Klarheit, Präzision, Kürze und Anschaulichkeit hin verbessert. Drei Jahre vorher hatte sich Tieck, dem Mörike seiner Zeit den ‘Maler Nolten’ zugeschickt hatte, bei Kerner angemeldet und auch der Hoffnung Ausdruck gegeben, bei dieser Gelegenheit Mörike zu begrüßen: der aber ging auch diesem Stück romantischer Vergangenheit aus dem Wege und ließ zum Entsetzen seiner Freunde und trotz vorher gegebener Zusage Tieck umsonst auf sich warten. Anläßlich einer Kritik Notters an Karl Mayers Gedichten nahm sich Mörike dieser warm an, er lobte ihre epigrammatische Kürze, mit der das Spitzigste „kristallhell und scharfkantig“ herausgehoben wäre, lobte ihre Anschaulichkeit, ihre Objektivität, ihre Begrenzung, gerade das also, was Lenau an ihnen getadelt hatte. Der „allerkostbarste Herr Niembsch“ war überhaupt der bestgehaßteste unter all den andern verpönten Romantikern: nur Heine war Mörike noch antipathischer, der aus seinem privaten Liebes- einen Weltschmerz gemacht und den Weg in die Entsagung nicht gefunden hatte.

Heine, der Jude, kehrte am Ende seines Lebens zu dem Glauben seiner Jugend, zum Nazarenertum und einer spiritualistischen Weltanschauung zurück: im privaten Leben fand er noch einmal die königliche Haltung wieder und starb als Romantiker. Mörike wandte sich in seinem letzten Werk, der Novelle ‘Mozart auf der Reise nach Prag’ auch noch einmal einem Heros der Romantik wieder zu: aber was hier dargestellt ist, ist ein ganz kleiner Ausschnitt aus dem Leben des unruhigen Künstlers, „kristallhell und scharfkantig“ heraus- und abgehoben vor dem dunklen Schatten des nahenden Untergangs, ist Zeugnis eines ganz und gar klassischen Künstlertums. Es hat dieselbe Bedeutung wie Schwinds letztes Werk, der Zyklus von der schönen Melusine, in dessen Schaffen: die Welt der Liebe geht zugrunde an dem Menschen, der ihrer Trägerin nicht mehr glauben konnte und nun von seiner Einsam-

keit aus dem verschwundenen schönen romantischen Leben nachtrauert. Schwind, der verbürgerlichte Romantiker, war neben Storm die neue Freundschaft Mörikes in seinem Cleversulzbacher Dasein: beider Schicksal und Lebenshaltung bestätigte das eigene Leben. Auch Storm wurde von der Zeit aus der Romantik fortgetrieben wie von der dänischen Regierung aus der grauen Märchenstadt Husum: Rückblick eines alten, ruhigen Mannes auf die Zeit der Jugend und der Leidenschaft und Liebe, die ihn entromantisiert hatten, von einer Welt aus, in die kein aufgeregter Klang der Zeit mehr drang, das war von da an sein Thema so gut wie das Mörikes. Schwind erniedrigte die ziellose, unendlich sich schlingende romantische Arabeske Philipp Otto Runges zum kunstgewerblichen Ornament, er schuf mit Vorliebe Pfeifenköpfe, Tintenfässer und dergleichen Utensilien. Auf gleiche Weise endete Mörike nach einer Ehe, die zerbrach, weil er keinen Unterschied zwischen schwesterlicher und Gattenliebe mehr machen konnte, im Kunstgewerbe: er verfertigte schön geformte Vasen und bezeugte auch noch mit diesen letzten Opuscula ein ganz in sich beruhigtes, beschauliches Dasein in stillem Genügen.

Maler Nolten.

Auf dem Roman sollte nach Solger alle Kunst, selbst das Drama beruhen, und wenn es das Kennzeichen romantischer Dichtung war, ewig nur zu werden und nie vollendet zu sein, so schien in der Tat im Bildungs- und Entwicklungsroman, wie er mit 'Wilhelm Meisters Lehrjahren' gegeben war, die Gattung gefunden, die am ersten alle romantischen Tendenzen zum Ausdruck zu bringen vermochte. Der „göttliche Wilhelm“, in dessen „grenzenloser Bildsamkeit“ und „vielseitiger Empfänglichkeit“ die Romantiker sich wiederzuerkennen meinten, der nur werdende und der sich als Schauspieler immer verwandelnde Mensch, und Cervantes' 'Don Quichote', der Ritter, der, ein Opfer der Tücke des Subjekts, im Land umherirrt, Feinde suchend, die nur die Willkür seines Ich ihm schafft — diese beiden Gestalten wurden denn auch die Prototypen des romantischen Romans. Tiecks 'Sternbald', 1798 erschienen, war dann nach Fr. Schlegel „der erste Roman seit Cervantes, der romantisch ist und darüber, weit über Meister.“ Aber erst Novalis' 'Heinrich von Ofterdingen' ließ Goethes prosaische „Wallfahrt nach dem Adelsdiplom“ ganz hinter sich. Hier war wirklich „progressive Universalpoesie“, das unendlich bewegte, zu

ungegliederter Einheit verschmolzene Kunstwerk, dessen grenzenlos bildsamer und vielseitig empfänglicher Held sich im Wahnsinn nacheinander in einen Stein, klingenden Baum, goldenen Widder verwandeln sollte, hier der ganz musikalische, absolut ungeschlossene, ganz offene Roman, der — wie der 'Sternbald' und auch Dorothea Schlegels 'Florentin' — natürlich immer Fragment bleiben mußte.

Aber der 'Ofterdingen' so gut wie Fr. Schlegels arabeskenhafte 'Lucinde' waren zugleich letzte Möglichkeiten, über die hinaus es nun nicht mehr ging: notwendig mußte jetzt die Umkehr erfolgen. An Stelle unendlicher Zukunftshoffnungen, hymnischer Glaubensseligkeit tritt schon im 'Godwi' zerreißende ironische Klage darüber, daß Liebe, Freiheit, Begeisterung nicht mehr möglich sind, daß ein ewiger Streit das Ich und das Nichts, die Pflicht und die Liebe trennt, und während der 'Ofterdingen' sich in Wunder und Märchen auflöste, endet der 'Godwi' in Desillusion. Klage ist auch Hölderlins 'Hyperion', Klage über das unwiederbringlich verlorene Arkadien, bis dann schon in Jean Pauls 'Titan', dem „Streit der Kraft mit der Harmonie", der durchaus zu gunsten der Harmonie entschieden wird, ein neues Bildungsideal, dem Maß und Gesetz wieder oberste Normen sind, aufgestellt wird. Arnims 'Gräfin Dolores' ist eine ausgesprochene Warnung an die Frauen, die festen Bahnen des Sittengesetzes nicht zu verlassen, und wie die spätromantischen Künstler, soweit sie nicht in ein bürgerlich befriedetes Dasein zurückkehren, in der Lächerlichkeit oder im Wahnsinn oder im selbstgesuchten Exil abseits vom Leben enden, so auch die romantisch-zügellosen Gestalten ihrer Romane, wenn sie nicht gar, wie in Arnims 'Kronenwächtern' in Schmutz und Unrat verkommen. Schließlich schreibt Hoffmanns 'Kater Murr' die groteske Satire auf die Romantik.

Mit ihm zugleich erschienen, 1821, 'Wilhelm Meisters Wanderjahre' mit dem Untertitel 'Die Entsagenden': spät erklang, was schon früh erklungen, von den Romantikern aber nicht gehört worden war, Jarnos Satz, daß erst im Handeln der Mensch sich kennen lerne und nicht eher glücklich sei, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimme. An die Stelle eines allseitigen, unbegrenzten, nur auf das Ich bedachten Bildungsideals ist ein fest bestimmtes, eng umschriebenes getreten, das in der Unterordnung unter ein allgemeingültiges Gesetz, im Bewähren kleiner täglicher Dienste für die Allgemeinheit sein letztes Ziel sah.

'Wilhelm Meister', den Mörike mit erneutem Entzücken während der Arbeit an seinem Roman las, wirkte entscheidend auf die Gestaltung des 'Maler Nolten' ein, der 1832 mit der Bezeichnung „Novelle in zwei Teilen" erschien. Dieser Gattungstitel kommt dem Werk mit Recht darum zu, weil in ihm die Entwicklung des Helden nicht zu Ende geführt, sondern in der Mitte abgebrochen und zerstört wird durch eine Macht, auf deren entscheidenden Eintritt der 'Nolten' so sehr angelegt ist, wie die berühmte Novelle des Boccaccio auf den Falken. Wie der Eduard der 'Wahlverwandtschaften' durch die maßlose Liebe zu Ottilie aus seinem reinen tätigen Dasein gerissen wird, so Nolten durch die Leidenschaft der wahnsinnigen Elisabeth: nur daß freilich Nolten erst in der Entwicklung zu einem klassischen Leben steht, mit allem Bewußtsein nach ihm hinstrebt, vom Unbewußten jedoch zurückgerissen wird. 'Maler Nolten' ist noch kein klassisches Werk wieder, aber auch kein romantisches mehr, die Zwiespältigkeit der Form, die schon in der Gattungsbezeichnung „Novelle in zwei Teilen" — einem Unding — ihren Ausdruck findet, hat ihre Erklärung in der letzten Zweifelhaftigkeit des Dichters, der zwar schon für die Klassik entschieden ist, sich aber noch schwer und erst über dem Schreiben von der Romantik trennt. Allerdings: folgte bei Hoffmann auf die Romantik noch ein katerhaftes Leben, sah er ein Dasein nach Maß und Gesetz noch unter der Katzenperspektive, so spricht sich Nolten — zu Beginn des zweiten Teils — in ganz klassischer Diktion für ein Leben der Entsagung aus: er will sich vor der Welt zurückziehen nicht mehr wie Eichendorffs Graf Friedrich, weil sie nicht mehr, sondern weil sie noch ganz romantisch ist. Romantik ist jetzt das schlechthin Unheilvolle, die Akzente sind hier viel entschiedener gesetzt als in den früheren Romanen, die Wage schlägt jetzt nach der Seite der Klassik aus.

Das Buch beginnt mit der Beschreibung zweier Gemälde: ein Knabe wird von einem Satyr einer Nymphe überliefert, das erste; das andere: unter Gespenstern auf einem nächtlichen Waldplatz eine Orgelspielerin mit den Zügen der Elisabeth, die einen ihr lauschenden Jüngling in den Schlummer spielt. Beide Bilder stellen symbolisch das Schicksal Noltens dar: er ist es, der dem schönen Ungeheuer verfällt, er, den die Musik der Zigeunerin einlullt. Nun sind ja seit Heinses 'Ardinghello' in fast allen romantischen Romanen Bilderbeschreibungen sehr beliebt, allein sie stellen nicht in einem konkreten Bild symbolisch zusammengefaßt das Schicksal

des Helden vor, sie stellen überhaupt nichts vor, sie bedeuten nur, sind nur Zeichen und Andeutung eines Unendlichen, sie sind Allegorie. Der Dichter Maria im 'Godwi' lobt ein Bild ausdrücklich deshalb, weil es voll Allegorie sei, und alle Bildbeschreibungen bei ihm, Wackenroder und Tieck gehen davon aus, daß der dargestellte Gegenstand „eine geheime Sehnsucht nach irgendeinem anderen Gegenstand“ erwecken muß, daß er nur Anlaß zur Beziehung auf ein Unendliches gibt. Noltens Bilder haben diese funktionelle Bedeutung nicht, sie stellen ihn selbst vor. Sie stellen immerhin noch ahnungsvoll etwas vor: erst die Bilder des 'Grünen Heinrich' haben dann überhaupt keine sinnbildliche Beziehung mehr, sie sind nichts mehr als zum Zweck eines rein optischen Eindrucks bemalte Leinewand. —

Seine Bilder verschaffen Nolten Zutritt zur Gesellschaft. Er nimmt an einem Maskenfest teil, wo Larkens einen Bericht über eine Maske gibt, die einen altdeutschen Riesen darstellt, aus dessen prahlerischer Hülle nach allerhand allegorischem Plunder schließlich ein Pfäfflein hervorkommt: das ist allerdings eine romantische, weil allegorische Verhöhnung des bramarbasierenden Burschenschaftlertums, harmlos jedoch im Vergleich zu dem bei den Romantikern Üblichem, etwa Schoppes Verhöhnung des Bouverot im 'Titan'. Dagegen ist dann allerdings die Maske des Nachtwächters, der von Larkens dazu ersehen ist, Nolten an seine Liebe zu Agnes zu mahnen, und hinter der jene Zigeunerin Elisabeth steckt, die eben Agnes von Nolten trennte und noch heute von Liebe zu ihm besessen ist, mit ganz romantischer Ironie konzipiert, die sich deswegen so gern in der Darstellung von Maskeraden ergeht, weil sie ihr nur ein Gleichnis des Lebens sind, dessen Erscheinungen ihr nur als trügerischer Schein, als täuschende Hülle und verborgene Andeutung eines unfaßbaren Unendlichen gelten.

Auch Elisabeth selbst scheint ganz der Romantik anzugehören; allein bei einem Vergleich mit einer Zigeunerin Eichendorffs etwa sieht man auch hier, wie bei den Bildern, daß es sich nur um ein übernommenes Requisit handelt. Denn Elisabeth ist gar keine echte Zigeunerin, sondern eine Verwandte Noltens — bezeichnenderweise ist auch nicht einer jener romantischen Grade unbekannter Verwandtschaft gewählt, der den tragischen Konflikt von Kindes- oder Geschwisterliebe und -mord heraufführt, sondern die harmlose Vetternschaft —, und ihre Gabe der Prophetie sowohl wie ihr verhängnisvoller Einfluß auf Nolten wird ganz unromantisch

erklärt. Die Prophezeiung kommt nämlich so zustande, daß Elisabeth aus der arglosen Agnes listig alles herausfragt, was sie für ihre Zwecke gebraucht, und dann geschickt kombiniert; die rätselhafte Wahlverwandtschaft Noltens und Elisabeths auf den ersten Blick wird dadurch plausibel gemacht, daß Nolten als Knabe im väterlichen Hause ein Bildnis von Elisabeths Mutter gefunden hat, dem die Tochter in allem ähnelt, — und nicht genug hiermit, Nolten muß schließlich, damit seine abenteuerliche Neigung verständlich sei, von seiten seines Onkels, Elisabeths Vater, her auch noch erblich belastet sein. Durch Vererbung und Milieu läßt der Naturalist seine Gestalten bestimmt sein, keineswegs aber der Romantiker, der Unbegreifliches, wie es ein Menschenleben ist, nicht begreifbar, Irrationales nicht rational machen will und jede psychologische Motivierung, jedes Erklären, Klarmachen überhaupt verschmäht. Vielmehr heißt ihm romantisch die Kunst, „auf eine angenehme Art zu befremden“: Novalis wollte denn auch „Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziationen, wie Träume“, und A. W. Schlegel definierte ausdrücklich, der Roman sei bestimmt, „die zarteren Geheimnisse des Lebens, die nie völlig ausgesprochen werden können, in reizenden Sinnbildern erraten zu lassen.“ War jedes romantische Leben ein blinder Wurf des Zufalls, das Schicksal des romantischen Menschen sein unbewußtes Ich, dem jedes Äußere ein Anlaß zu launischer Entfaltung ist, so ist bei Mörike, der „nichts Unbegreifliches, Grobfatalistisches“ wollte, „vielmehr nur die natürlichste Entfaltung des Notwendigen entdecken“, der Schicksalsbegriff der klassischen Anschauung schon wieder genähert, die dann ganz im ‘Grünen Heinrich’ erreicht wird. —

Nolten, Agnes, die Unschuldige, als schuldig, Konstanze, die Beständige, als unbeständig befindend, erkennt, daß Liebe Unglück ist, und faßt jenen Entschluß zur Entsagung, der das zweite Buch eröffnet. Das Thema des ersten aber wird noch einmal in einem Zwischenspiel wiederholt, wie sich denn das romantische Kunstmittel der Parallelisierung dort, wo die Klassik durch Kontrast arbeitet, auch an zahlreichen anderen Stellen findet. ‘Der letzte König von Orplid’ kennzeichnet sich schon durch den Untertitel „Phantasmagorisches Zwischenspiel“ als romantische Einlage: König Ulmon sehnt sich nach Erlösung von seiner Liebe zu der Elfe Thereile, sehnt sich, nach tausendjähriger Ruhelosigkeit einzugehen in das Reich der Götter, wo schon seine Gattin Almissa weilt und

wohin auch er nach einer alten Prophezeiung kommen soll. Das Mittel zu seiner Befreiung ist in einem alten Buch aufgezeichnet, das schließlich von ein paar Vagabunden aufgestöbert und ihm überbracht wird. Er eilt mit Silpelitt, einem halb menschlichen, halb elfischen Wesen, an eine seltsame alte Weide, die er mit dem Pfeil eines alten Bogens durchschießt: im selben Augenblick ist er von der Liebe zu Thereile erlöst, er ist ein Sterblicher geworden, kann sterben. Er sieht sich selbst in einem Spiegel, den Silpelitt ihm aus dem See entgegenhält und mit den Worten: „Ulmon, erkennst du dich? Fahr hin! Du bist ein Gott!“, versinkt er im See. Er ist aus einem Wesen, das die Dämonie der Liebe im Reich der unbewußten Natur gefesselt hielt, zum bewußten Wesen geworden, das sein Schicksal erkennt und, indem es dies erkennt, vom Sterblichen zum Unsterblichen, zum Gott wird. Das ist Schellings dreifache Potenzierung, in der sich dann auch die Geschichte entwickelt: „Die dritte Periode der Geschichte wird die sein, wo das, was in der früheren als Schicksal erschien, sich als Vorsehung entwickeln und offenbar werden wird, daß selbst das, was bloßes Werk des Schicksals oder der Natur zu sein scheint, schon der Anfang einer auf vollkommene Weise sich offenbarenden Vorsehung war. Wann diese Periode beginnen werde, wissen wir nicht zu sagen. Aber wenn diese Periode sein wird, wird auch Gott sein.“ In dem Augenblick, wo Ulmon sein Schicksal als Vorsehung erkennt, wird er frei von der Natur, wird er Gott, und gleichzeitig wird Silpelitt aus der Botmäßigkeit Thereilens erlöst und zum bewußten Menschen.

So das romantische Zwischenspiel, das doch den Untergang der Romantik verkündet, denn Orplid gleicht nicht mehr dem ‘Atlantis’ des Novalis, sondern Wispels Narrheit regiert darauf. Für die Gestaltung Wispels ist neben Ludwigsburger Jugenderinnerungen — den Figuren des Perückenmachers Fribolin und des Schneiders Noä, die Kerner im ‘Bilderbuch aus meiner Knabenzeit’ schildert — und einer wohl rein kostümlichen Reminiszenz an eine Maskenfigur in ‘Ahnung und Gegenwart’ vor allem E. T. A. Hoffmanns Barbier Peter Schönfeld aus den ‘Elixieren des Teufels’ maßgebend gewesen. Aus der echt romantischen Anschauung heraus, daß Narrheit das Leben regiert, muß der tolle Barbier schließlich Medardus, muß Wispel, der das schicksalsvolle Buch findet, Ulmon retten. —

Der zweite Teil des Romans führt zunächst das Motiv der Entsagung weiter: der Schauspieler Larkens nimmt Abschied von

dem Komödiantendasein, und Nolten kehrt zu Agnes zurück, mit der er eine Zeit idyllischer Ruhe verbringt. Aber als sich schon alles zum Guten wenden will, bricht Agnesens Schwermut wieder hervor, und Nolten muß zu ihrer Zerstreuung eine Reise mit ihr unternehmen. Da trifft er auf Larkens, der sich der Welt entzogen hatte, um unter dem Namen des biblischen Josef — so heißt bekanntlich auch der Zimmermann, der Wilhelm Meister das erste Beispiel eines idyllischen, klassischen Lebens gibt — ein patriarchalisches Dasein zu beginnen. Aber dieser Versuch, in einem so hohen Lebensalter von einem romantischen zu einem klassischen Menschen zu werden, mußte fehlschlagen, Larkens kann aus seiner Haut nicht mehr heraus. Er tritt noch einmal in Tiecks 'Verkehrter Welt' auf, und als er Nolten wiedererblickt, sein anderes Ich, da vergiftet er sich. Nolten ist Larkens anderes Ich, Larkens ist Nolten als Romantiker, als Schauspieler, Nolten ist Larkens als Maler, als Klassiker; wenn der eine stirbt, muß auch der andere untergehen. Wenn Balder, den Fr. Schlegel „die nur etwas zu wenig unterschiedene Variation Lovells" genannt hatte, wahnsinnig wurde, mußte auch Lovell sterben: die Helden aller romantischen Romane sind nur die Spektralfarben der einen, durch das Prisma des Lebens vielfältig zerlegten flackernden Flamme, die Variationen des schöpferischen Ich. Wenn aber Lovell und Balder, Tiecks Sternbald und Sebastian, Arnims Hollin und Odoardo noch wenig, Graf Friedrich und Graf Rudolf in 'Ahnung und Gegenwart' schon mehr kontrastiert sind, so ist bei Mörike das klassische Moment der Polarität schon viel stärker in das romantische der verschmelzenden Einheitlichkeit eingedrungen. Immerhin: in dem ähnlichen Verhältnis Schoppe-Albano ringt Albano sich durch zu einem harmonischen Leben, Nolten aber geht an der Disharmonie der Romantik zugrunde. Elisabeth taucht aus der Nacht auf, der Wahnsinn, vor dem Agnes ohnmächtig niedersinkt, um, wiedererwacht, den Tod zu finden. Nolten aber bricht während des Orgelspiels des blinden Henni tot zusammen, der entsetzt sehen muß, wie seine Gestalt der der ebenfalls toten Elisabeth die Hand reicht und beide zusammen verschwinden: die Musik, die Romantik, der Tod hatte Nolten durch Elisabeth gerufen, wie er selbst es gemalt hatte.

Mörike hat mit diesem Roman das Urteil über die Romantik gesprochen, das nun nicht mehr, wie noch bei Hoffmann, ein Katerurteil ist, sondern eins, mit dem er sich selbst vollkommen

identifiziert. Er hat sich allerdings erst über dem Schreiben von der Romantik gelöst, wodurch dem Roman die Zwitterstellung verbleibt, die sich auch in der Sprache ausdrückt: während der bloß referierende Teil in Goethischem Deutsch gehalten ist, geht die Sprache der als Romantiker gekennzeichneten Personen namentlich in erregten Szenen in hymnischen Ton und nur nicht äußerlich als solche gekennzeichnete freie Rhythmen über.

Nach Mörikes Tod erschien die in der Hauptsache noch von ihm selbst umgearbeitete zweite Auflage des Romans, in dem die Intention noch deutlicher zum Ausdruck kommt: in dem sonst unveränderten zweiten Teil nämlich ist ein Traum von Larkens eingeschoben, in dem die apokalyptischen Reiter den Untergang einer romantischen Welt verkünden, und gleich am Anfang des ersten wird das klassische Motiv der Entsagung scharf und bestimmt ausgesprochen:

„Zwar es verliert, wer Kraft hat, zu entsagen,
Doch leicht ist der Verlust vor dem Gewinne."

Im übrigen ist im ersten Teil überall gemäß Mörikes nunmehriger klassischer Anschauungsweise alles Krasse gemildert, alles noch Unglaubliche hinreichend motiviert, der zweite Teil in einen viel stärkeren Kontrast zum ersten gestellt und so das antithetische Thema: Hingabe—Entsagung, Unendlichkeit—Vollendung, Klassik—Romantik auch ganz äußerlich zum Ausdruck gebracht.

Die Gedichte.

Thema der frühromantischen Lyrik ist Nacht, Liebe, Wandern, Ferne, Musik: alles, was nur hörbar, nicht sichtbar, was bewegt, nicht ruhend ist, was keine feste, umgrenzte Form hat. Untersuchungen einer sensualistisch orientierten Psychologie über das Vorwiegen bestimmter sinnlicher Qualitäten in Dichtwerken müssen gegenüber der romantischen, wie gegenüber jeder Ausdruckskunst versagen, da alles was in romantischen Dichtungen an sinnlichen Daten vorkommt, nur metaphorischen, Gleichniswert hat, Hieroglyphe für ein Geistiges ist. Geist ist unsinnlich, deswegen sucht der Romantiker, als darstellender Künstler gleichwohl an die Erscheinungswelt gebunden, sie doch da auf, wo sie ihm möglichst wenig sinnlich wahrnehmbare Daten liefert, in der Nacht und in der formverhüllenden Ferne. In der Nacht sind alle Sinne ausgeschaltet bis auf das Gehör, den geistigen Sinn, der die Welt als Ton, als Musik,

als Stimme eines Geistigen aufnimmt. „Unsere Seele muß Luft sein“, meint Novalis, „weil sie von Musik weiß und daran Gefallen hat. Ton ist Luftsubstanz, die fortpflanzende Luftbewegung ist eine Affektion der Luft durch den Ton. Im Ohre entsteht der Ton von neuem.“ Nicht Eindruck ist der Ton, sondern Ausdruck eines Seelischen, der Weltseele, des Äthers (Hölderlin!). Seine Stimme ist Musik. In Tiecks ‘Verkehrter Welt’ fragt die erste Geige: „Wie? Es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren?“ Den Romantikern war es erlaubt, und folgerichtig wollten sie denn auch, da das Wesen der Musik, mit Herder zu reden, „bloße Sukzession der Töne aufeinander“ ist, Gedichte „bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang“ (Novalis), und im ‘Sternbald’ fragt einmal jemand ganz verwundert: „...warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichts ausmachen?“ Ohne jeden Inhalt, bloß wohlklingend, ein ungegliedertes Gewoge von Assonanzen waren denn auch die frühromantischen Gedichte, die, so beschaffen, natürlich auch keinen wirklichen Schluß haben konnten — „und warum muß denn alles eben einen Schluß haben?“, heißt es denn auch wieder im ‘Sternbald’. Bloße Sukzession, bloße Bewegung, ein unendliches Fortgehen ist das romantische Gedicht. Vaganten, Fahrenden, auf bewegter Wanderschaft Befindlichen wird es in den Mund gelegt, und der Wanderer ist die Hauptgestalt der romantischen Lyrik, der Mensch, der keine Ruhe, keinen Stillstand kennt, der wandert, um zu wandern, ohne Zweck und Ziel, beseelt nur von dem einen Drang, der Sehnsucht zur Ferne. Godwi klagt, daß er nichts an sich, sondern immer nur im Bezug auf etwas Unbekanntes, Ewiges betrachten könne, oder vielmehr könne er überhaupt nichts betrachten, sondern nur drinnen herumgehen, da er an jedem Punkt, der ihm lieb sei, leben und sterben möchte, „und so komme ich dann nimmer zur Ruhe, weil mit jedem Schritte, den ich vorwärts tue, der Endpunkt der Perspektive einen Schritt vorwärts tut. Nur der Mensch kann glücklich und ruhig werden, der Etwas ansehen kann, und der nicht den Drang in sich hat, daß ihm alle Ferne Nähe sei.“ Alles zur Ferne machen wollte der Romantiker, weil in ihr alles verschwamm wie in der Nacht, sich band wie in der Liebe, miteinander verschmolz wie in der Musik, „so wird alles in der Ferne Poesie ... ferne Berge, ferne Menschen, ferne Begebenheiten usw. (alles wird romantisch, quod idem est)“ (Novalis). Die klassische Ferne ist flächenhaft, soll

Relief geben, ein gleichbleibendes Maß, an dem die Dinge bewertet werden, die romantische Ferne ist tiefenhaft, unaufhörlich sich verändernde Beziehung des Ichs zu den Dingen. Darum sind die romantischen Dramen, die in der Ferne spielen, so voller Anachronismen und haben ganz und gar kein historisches Milieu.

Durch das Milieu bestimmt ist wenigstens ein Teil der Volkslieder, die sog. Rollenlieder, in der sich die ständische Gliederung des Volkes wiederspiegelt. Das Volkslied ist ferner strophisch gegliedert, und so mußte die Beschäftigung mit ihm den Romantikern zu einer Gliederung und Verfestigung ihrer eigenen Lyrik verhelfen. Arnims Lieder haben denn auch zum größten Teil den treuherzigen, gläubigen Ton des Volksliedes, von romantischer Ironie, dem „Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos“ ist wenig mehr in ihnen zu spüren, und Brentanos Lyrik hat durchweg strophischen Abschluß, wenn auch durch ein musikalisches Mittel, den Refrain, erreicht. Von den Romanzen vom Rosenkranz bis zu den Rheinmärchen hat sich zudem Brentanos Mythologie aus einer Tieckschen amorphischen, übersinnlichen und allegorischen zu einer anthropomorphischen, naiven und volkstümlichen gewandelt. Bei Lenau wird dann die Landschaft, ein objektiv Gegebenes also, in den Gestaltungsbereich des Lyrischen wieder einbezogen, und wenn sein Naturgefühl auch ganz sentimental und nur Anlaß zur Entfaltung einer subjektiven Stimmung ist, so ist doch die romantische Freude an dem Nirgends-zur-Ruhe-kommenkönnen bei ihm ganz verloren. Ihm so gut wie Eichendorff, dessen wandernde Prager Studenten den Philister hinterm Ofen glücklich preisen, ist Heimatlosigkeit schmerzlich. Eichendorff kennt schließlich das Gefühl der Heimatlosigkeit überhaupt nicht mehr, da er sich überall in Gottes Hand fühlt. Seine Gläubigkeit hat etwas Naives, Kindliches, tief Beruhigtes verglichen etwa mit der religiösen Ekstase der ‘Hymnen an die Nacht’, wie er denn auch die Nacht als etwas tief Gefährliches empfand. — Eichendorffs Gedichte erschienen gesammelt erst 1837, ein Jahr vor denen Mörikes, und zugleich mit der zweiten Auflage des ‘Buches der Lieder’. Heine preist in ihm A. W. Schlegel als seinen eigenen Meister, aber Schlegel war für ihn kein Romantiker, „in den romantischen Dichtungen Schlegels“, hatte er schon 1820 geschrieben „sind dieselben sicher und bestimmt gezeichneten Konturen wie in dessen wahrhaft plastischem ‘Rom’. O möchten dies doch endlich diejenigen beherzigen, die sich so gern Schlegelianer nennen.“ Heine

nannte sich Schlegelianer und wollte plastisch sein, aber er mußte bald erkennen, daß dies nicht ging, daß es hier kein Sowohl-Als-Auch, sondern nur ein Entweder-Oder gab, das ihn vor eine schmerzliche Wahl stellte. Er versuchte auch später noch, im Anschluß an die Lehren Saint-Simons, eine Synthese zwischen Romantik und Klassik, zwischen Spiritualismus und Sensualismus, Nazarener- und Griechentum, allein das war ein Versuch post festum, er selbst glaubte nicht mehr daran, seitdem er, Romantiker durch Abstammung und Neigung, sich schon lange gegen Schlegel entschieden, durch seine Lyrik zur Überwindung der Romantik beigetragen hatte. Er hat die Götterdämmerung der Romantik heraufgeführt, bei der auch sein eigener Engel zu Fall kam, und fortan diente er nicht mehr dem Himmel, dem Wunder, dem Märchen, sondern dem Alltag, der Stunde, dem Augenblick, der miserablen Realität, die stets mit schrillem Dazwischentreten seine romantischen Visionen zerstört. Er erobert das Nahe wieder für die Dichtung, er ist kein Träumer mehr, sondern ein wacher Mensch, seine Traumbilder sind viel zu grell, zu scharf und bestimmt für Träume, und meistens enden sie auch mit der Schilderung des Erwachens aus Traum. Heine, durch das Erlebnis der unglücklichen Liebe aus dem Traum der Romantik erweckt, rächte sich an ihr; er ist der unglücklichste, aber auch der ungetreueste und undankbarste Sohn der Romantik, die er verleugnet.

Auch Mörike machte der Schmerz der unglücklichen Liebe, des Entsagenmüssens zum Dichter, aber der um sieben Jahre jüngere Schwabe, dem durch Uhland und Kerner ganz anders vorgearbeitet war als Heine, findet erstaunlich schnell den Ton gelassener Ruhe, der schon sein erstes reifes Gedicht 'Jenes war zum letzten Male, Daß ich mit dir ging, o Klärchen' kennzeichnet. Diese Ruhe war allerdings noch keineswegs ein unverlierbarer Besitz: die Peregrina-Lieder, zwei Jahre später entstanden, lassen in ihren unruhigen freien Rhythmen, in der musikalischen Form der Stanze und des Sonetts, dessen Terzinen noch die romantische Kettenreimbindung cdc, dcd und nicht die Goethesche Reihenfolge cde, cde haben, Lust und Schmerz einer ganz romantischen Liebe erkennen. Liebe ist in diesen fünf Gedichten von 1824 mit ihrer an Novalis erinnernden Metaphorik als fluktuierende Geistigkeit, als Ausdruck eines Seelischen gefaßt, und wenn man Mörikes Liebeslyrik wegen ihrer prachtvollen Sinnlichkeit gepriesen hat, so trifft das noch nicht auf diese Lieder von 1824 zu. Es trifft dagegen schon ganz

auf die an Liebesgedichten so reiche Produktion der Jahre 1828 und 29 zu. Soweit diese Gedichte dem Klärchenerlebnis ihre Entstehung verdanken, wie das 'Lied vom Winde' und die 'Schlimme Gret' wird die Liebe überhaupt als Verderberin hingestellt; in den Josephine oder Luise Rau geltenden Liedern dagegen ist eine sinnliche Anschauung erreicht, die eine ganz andere Auffassung der Liebe zur Voraussetzung hat als die spiritualistischen Peregrina-Lieder. Man vergleiche eins von ihnen etwa mit dem 1829 entstandenen Gedicht 'Scherz': die Liebe zu Peregrina spielt in Mondscheingärten, in der dunklen Nacht, die Geliebte von 1829 besucht der Dichter morgens in ihrem kleinen Zimmer, wo sie sich wäscht. Von der weißen Stirn tropft ihr das Wasser auf die roten Wangen, die Haare hängen aufgelöst, ungeordnet sind noch die Kleider. Dergleichen Details und bloße Phänomene einer ganz nahen Erscheinungswelt zu geben, ist ganz unromantisch. Die Peregrina-Lieder sind monologisch, das Brautgedicht von 1829 ist dialogisch, ist Widerspruch, der zwei Menschen voneinander unterscheidet, nicht Musik, die zwei Stimmen zu einem Gesang verschmilzt, wie der 'Gesang zu zweien in der Nacht' von 1825. Man vergleiche ferner Mörikes 'Verlassenes Mägdlein' („Früh wenn die Hähne krähn"), das so Brentanoisch anmutet, mit einem Gedicht von diesem, das einer gleichen Situation Ausdruck gibt:

„Es sang vor langen Jahren
Wohl auch die Nachtigall.
Das war wohl süßer Schall,
Da wir zusammen waren."

Das ist nur die erste Strophe, aber die folgenden bringen nichts Neues, sie variieren die erste nur und zwar in einer Weise, daß man das Gedicht so gut von hinten wie von vorn lesen kann. Es ist kein zeitliches Nacheinander, nicht die geringste Gliederung darin, es ist durchaus simultan, Reim und Assonanzen, die sich einzig zwischen a und ei teilen, machen eine endlose Musik daraus, während Mörikes Gedicht ein klares Nacheinander hat, das sich nach dem psychologischen Gesetz der Assoziation bestimmt. — Was endlich die Sonette von 1828 und 1830 betrifft — später hat sich Mörike mit Ausnahme zweier Gelegenheitsgedichte von 1844 und 1845 dieser romantischen Form überhaupt nicht mehr bedient — so hat keines der 1828 entstandenen mehr die Kettenreimbindung des Peregrina-Gedichtes, und das erste Sonett, das diesem folgte, war zudem ein klares Bekenntnis zu Goethe. Auch in der

Form: beide Quatrains sind klar gegeneinander kontrastiert, das erste spricht von Helikon im Wolkendunst, das zweite vom dunkelgrünen Tale unten; ebenso die Terzinen, die erste endet: Iphigeniens Dichter ist erschienen, die zweite: er geht wieder. Alles ist klar gegliedert, mit durchaus symmetrischer Reimbindung und übrigens zur Hälfte stumpfen Reimen. Ebenso ist das Gedicht auf einen bildenden Künstler, Eberhard Wächter, vom gleichen Jahr, ein Preis des antiken Geistes. Allerdings bekundet sich in Mörikes ausgesprochener Lust an der Sonettendichtung, an dem, was Goethe als „Sonettenwut“ mit „Raserei der Liebe“ gleichsetzte, doch noch ein letztes dionysisch-romantisches Element:

„Der Himmel glänzt vom reinsten Frühlingslichte,
Ihm schwillt der Hügel sehnsuchtsvoll entgegen,
Die starre Welt zerfließt in Liebessegen
Und schmiegt sich rund zum zärtlichsten Gedichte.

Wenn ich den Blick nun zu den Bergen richte,
Die duftig meiner Liebe Tal umhegen —
O Herz, was hilft dein Wiegen und dein Wägen,
Daß all der Wonne herber Streit sich schlichte!

Du, Liebe, hilf den süßen Zauber lösen,
Womit Natur in meinem Innern wühlet!
Und du, o Frühling, hilf die Liebe beugen!

Lisch aus, o Tag! Lass mich in Nacht genesen!
Indes ihr sanften Sterne göttlich kühlet,
Will ich zum Abgrund der Betrachtung steigen.“

In diesem Sonett ist nun freilich alles Bewegung, ein Schwellen, Zerfliessen, Sichschmiegen, Wühlen, Richten, Steigen. Von einem äußeren Eindruck, Blick auf den Himmel und dem sich ihm entgegenhebenden Hügel ausgehend, dient dem Dichter dieser bewegte Vorgang in der Landschaft doch nur als Gleichnis für die Vereinigung in der Liebe, als Allegorie. Allegorisch, als „ein treues Bild der Liebe und Vermählung“ sieht Lenau in einem Sonett einen ähnlichen landschaftlichen Vorgang: die Wolke, die sich dem sie umfangenden Berg naht, — und so, in bezug auf einen inneren Gemütsvorgang erlebt jeder Romantiker die Natur. Romantisches, dionysisches Lebensgefühl spricht auch aus dem Wunsch, in die Nacht, in den Abgrund der Betrachtung zu steigen, „indes ihr sanften Sterne göttlich kühlet.“ „Die Sterne, die begehrt man nicht, Man freut sich ihrer Pracht“ — das ist Goethesches, klassisches, interesseloses Wohlgefallen, das es für den Romantiker nicht gibt; ihm, der alle Ferne zur Nähe macht, dienen auch die

fernen Sterne zur Funktion seines Ich. Sie sind nicht Eindruck eines Seins, sondern Ausdruck einer Wirkung und eines Lebensgefühls, in dessen Grammatik alles Substantivische ins Verbale aufgelöst wird. Das Sonett erschien 1832 im 'Nolten', der die Abkehr von der Romantik aussprach, im gleichen Jahr, als Mörike in einem 'Gebet' um ein Glück in „holdem Bescheiden“ bat. Es erschien gleichwohl unverändert, und erst in der Gedichtsammlung von 1838 war das zweite Quatrain durch ein neues ersetzt:

„Am Dorfeshang dort bei der luft'gen Fichte,
Ist meiner Liebsten kleines Haus gelegen —
O Herz, was hilft dein Wiegen und dein Wägen,
Daß all der Wonnestreit in dir sich schlichte.“

An die Stelle der unendlichen großen Natur ist die kleine, nahe getreten, das unbestimmte, metaphorische Tal der Liebe ist durch das konkrete kleine Haus der Liebsten ersetzt, die idyllische, in sich selbst ruhende, stille, objektive Landschaft ist in Mörikes Lyrik eingetreten.

1838 ist die Entwicklung Mörikes zum klassischen Dichter beendet. Von 1832 bis 1837 ist die Produktion spärlich, und das Wenige, was entsteht, bezeugt ein ruhiges, unbewegtes Menschentum. 1835 entstehen die ersten Distichen: eine Aufschrift auf das Grab von Schillers Mutter, die vorerst nur spärliche Nachfolge finden. Aber 1837, in Klärchens Todesjahr, springt dann der lange verstopfte Quell in unerhörter Fülle, und neben dem „letzten Gedicht aus der naiv-sentimentalen Gattung“, 'Suschens Vogel', dem Triumph darüber, daß der Dichter jetzt sein Herz wieder hat, entstehen in diesem und im folgenden Jahr, wo die Liebe endgültig verabschiedet wird:

„Ach, Lieb' und Treu' ist wie ein Traum
Ein Stündlein wohl vor Tag“,

nur noch solche Gedichte, die Zeugnis eines durchaus konzentrischen Lebensgefühls sind:

„In holdem Gleichmaß jeglichen Moment,
Sich selber so zu seliger Genüge
Und alle Welt zu letzen, zu erbaun.“

Diese Worte stammen aus den 60er Jahren, allein das macht keinen Unterschied, denn von 1837 an bezeugt jedes Gedicht das gleiche, in sich geschlossene Menschentum. Ausnahmen, die sich finden, Rudimente aus früheren Stadien, zeigen doch Nuancen, die sie von der Produktion der Jugend stark unterscheiden. So das Gedicht



'Neue Liebe', das in einem mystischen Versenken in Gott, einer exzentrischen Glaubenshaltung also, einen Trost sieht, allein der Gedanke einer solchen Bindung durchfährt den Dichter doch wie ein süßer Schrecken, und die Frage, ob je zwei Menschen ganz ineinander aufgehen können, wird verneint. Im gleichen Jahr folgt dann auch mit fast Goetheschen Worten („Das Schöne bleibt sich selber selig" Faust V, Vers 7403) das ästhetische Bekenntnis: „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst." Nach diesem Kanon gestaltete Mörike auch seine Liebe zu Margarethe von Speeth. Liebte er Peregrina deswegen, weil er sich in ihr und sie in sich wiederfand, so sprach er zu seiner Gattin:

„ . . . . . . nur dies weiß ich allein:
So gleichst du dir und also sind wir dein."

Wir, das sind er und seine Schwester, die er genau so liebte wie seine Gattin. In dem Gedicht 'Zu Klaras Namenstage' spricht er es deutlich aus: „Nur klarer noch . . . . erscheinst du mir . . . ., seit sich ein Schwesterlicht zu dir gesellt." „Ein lieber Stern" neben seiner Schwester, das war ihm Margarethe von Speeth, und wenn auch das an sie gerichtete Gedicht 'Aus der Ferne' unmittelbar von dem Gedicht 'Geht dirs wohl, so denk an mich' aus 'Des Knaben Wunderhorn' angeregt erscheint, so scheint es doch nur so. Mörikes Gedicht, das gegenüber der unendlich sich verströmenden Klage des Volksliedes durchaus gegliedert ist, gibt ein mit den kleinsten sinnlichen Daten versehenes geschlossenes Bild einer einzigen Liebesnacht, nicht, wie das Volkslied, eine durch viele Nächte gehende Beziehung der Liebe, in die Berg und Tal und das ganze Firmament hineingezogen werden in einer Art, die Schiller getadelt haben würde, da diesen Bezügen der Charakter der Notwendigkeit völlig fehle. Nein, Mörike ist jetzt ganz klassischer Dichter, der die Anmut und das heilige Maß liebt, und der ganze Unterschied zwischen der Lyrik des jungen und der des fertigen Mörike mag aus der Gegenüberstellung des 'Gesangs zu zweien in der Nacht' von 1825 und der 'Ritterlichen Werbung' von 1868 noch einmal erhellt werden. Dort, trotz der Verteilung auf zwei Stimmen, ganz monologische, von langen parataktischen Sätzen getragene Musik, ein Klingen, Flüstern, Summen, Schwirren; hier:

„Wo gehst du hin, du schönes Kind? —
Zu melken, Herr! — sprach Gotelind."

die knappe, lakonische Form der stychomytischen Responsion, durch

die eine Gliederung, Klarheit und Präzision erreicht wird, wie sie nur dem Klassiker möglich und erwünscht ist, wie sie im 'Erlkönig' und in der 'Bürgschaft' bündigsten Ausdruck gefunden hat.

Die beiden Gedichte stellen Pole der Mörikeschen Entwicklung dar, und diese soll nun noch einmal unter Weglassung aller Details aus den nuancenreichen Zwischenstadien rein exemplarisch zunächst an Hand der naturmythologischen Gedichte aufgezeigt werden. Zur Vergleichung stehen die Gedichte 'Die Elemente' von 1824 und das 'Märchen vom sichern Mann' von 1837: beide in ihrem gedanklichen Gehalt aus Schellings evolutionistischem Pantheismus lebend, wie er sich im Identitätssystem ausspricht. In dem 'Epikurisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerporstens' hatte Schelling sich auch als Dichter darüber vernehmen lassen. Heinz Widerporst verstand nicht, wie man sich vor der Welt grausen könne:

„Steckt zwar ein Riesengeist darinnen,
Ist aber versteinert mit allen Sinnen,
Kann nicht aus dem engen Panzer heraus,
Noch sprengen sein eisern Kerkerhaus,“

obgleich er sich gewaltig rege und dehne, bis er schließlich doch Form und Gestalt gewinne und im Menschen zum Bewußtsein komme. Unverständlich sei es nun, daß der Mensch sich vor der Natur fürchte und seine Abkunft ganz vergäße, statt zu sich selber zu sagen:

„Ich bin der Gott, den sie im Busen hegt,
Der Geist, der sich in allem bewegt,
Vom frühsten Ringen dunkler Kräfte
Bis zum Ergießen erster Lebenssäfte
. . . .
Herauf zu des Gedankens Jugendkraft,
Wodurch Natur verjüngt sich wiederschafft,
Ist Eine Kraft, Ein Wechselspiel und Weben
Ein Trieb und Drang nach immer höherm Leben.“

Der junge Mörike fühlte ganz wie Heinz Widerporst: auch er hätte mögen „alsbald wieder mit allen Sinnen In die große Natur zerrinnen“. Dieser Wunsch steht als Motto mit den paulinischen Worten von dem ängstlichen Harren der Kreatur auf die Offenbarung der Kinder Gottes über den 'Elementen'. Sie schildern, in der handschriftlichen Fassung, den Riesengeist und seine Untertanen, die sich aus dem Blut gefallener Menschen vergebens Bewußtsein zu trinken suchen. Der Geist steigt in das Innere der Erde hinab, schlägt Feuer aus ihr, mit dem er die Wälder zerstört,

nirgends aber findet er Ruhe, nirgends Erlösung: die Natur war nach Schelling ein unendliches Produzieren, immerwährende Bewegtheit — „Daher der Dinge Quallität, Weil er [der Geist] drin quallen und treiben tät.“ Endlich sucht Mörikes Geist die öde Heide auf, wo er an ungeheuren Himmelsketten sich auf- und abschwingt, und da erblickt er oben zwei rosige Gestalten, die das Kettenpaar, an dem er hängt, halten und ihn damit trösten, daß einst auch für ihn ein Tag kommen werde, wo er sein Tun begreifen lerne und mit lichtem Blick nach oben steigen werde, in die Klarheit. Die beiden Ketten: Natur und Schicksal, Bewußtes und Unbewußtes, deren ewiger Gegensatz die ewige Evolution bedingt, laufen oben im Reich der Klarheit zusammen: in der dritten Periode der Geschichte wird die prästabilierte Harmonie, die Freiheit als Gesetzmäßigkeit, das Schicksal als Vorsehung erkannt.

1824 geht Mörike so ganz in Schellingschen Gedanken auf. In den Stanzen des ‘Besuchs in Urach’ kommt dann der Riese wieder vor, aber hier verzweifelt Mörike schon an einem völligen Aufgehen in der Natur, und im ‘Letzten König von Orplid’, wo sich noch einmal Schellingsche Naturphilosophie ernsthaft verkörpert findet, tritt doch schon der sichere Mann auf, der dann 1838 in deutlicher Beziehung auf Schellings ‘Heinz Widerporst’ den Namen Suckelborst erhält, und als solcher eine humoristische Verspottung Schellings ist. Suckelborst, lange im steinernen Panzerhaus seiner Mutter, der Kröte, schlummernd, erwacht erst nach den Tagen der Sintflut aus dem anorganischen zum organischen Leben, von der bloßen Empfindung zur Anschauung. Aber auch jetzt noch ist er „weder ein Halbgott, noch ein Begeisterter, sondern ein Schweinpelz“, bis Lolegrin bei ihm erscheint, das Lichtwesen, das seine Hütte mit wonnigem Glanz erfüllt und ihm ins Gewissen redet, er müsse, was ihm in seinem steinernen Schlaf an hohen Gesichten vom Werden der Erde und des Menschen geoffenbart, sowie seinen Traum von der „Völker spätester Zukunft“, ja vom „verborgenen Rat der ewigen Götter“, dies alles müsse er aller Welt verkünden, eingedenk seines hohen Rufs als Prophet. „Die Schwere“, hatte Schelling gesagt, „wirkt auf den Keim der Dinge hin, das Lichtwesen aber strebt die Knospe zu entfalten“; das Lichtwesen Lolegrin bringt den schweren plumpen Suckelborst, in dem die Gedanken während seines steinernen Schlafes gekeimt waren, zur Selbstanschauung, zur Reflexion, es macht ihn zum bewußt handelnden

Menschen. Die Geschichte des Naturwesens Suckelborst war ein in dreifacher Potenzierung sich entwickelnder Prozeß der Geistwerdung, die Geschichte des Geistes Suckelborst ist ein in gleichem triadischen Rhythmus verlaufender Prozeß der Gottwerdung. Suckelborst verkündet in der Unterwelt seine Lehre und reißt dem ihn verspottenden Teufel den Schwanz aus:

„Wie viel Mal tut der sichere Mann dem Teufel ein Leides?
Erstlich heute, wie eben geschehn, ihr saht es mit Augen;
Dann ein zweites, ein drittes Mal in der Zeiten Vollendung:
Dreimal rauft der sichere Mann dem Teufel den Schweif aus",

bis dem schließlich der Mut und die Stärke vergeht und er der Verachtung verfällt:

„Dann wird ein Jubel sein in der Unterwelt und auf der Erde;
Aber der sichere Mann wird ein lieber Genosse den Göttern."

In der Zeiten Vollendung, wenn dem Teufel Unwissenheit dreimal der Schwanz ausgerissen worden ist — Schellings dreifache Potenzierung — wird Suckelborst, der Natur und Schicksal als Vorsehung erkennt, ein Gott sein. Die Himmlischen aber, als sie Lolegrins Bericht von Suckelborsts Narrenprophetentum hören, würzen mit süßem Gelächter das Mahl: Mörike verspottet mit diesen Hexametern Schellings Naturphilosophie, die ihm 1824 noch Glaubensbekenntnis gewesen war. Und wie es dem sichern Mann, dem Herrn der Elemente ergeht, so ergeht es auch seinen Untertanen, den Elementargeistern, denen eine ganze Reihe von Jugendgedichten, hauptsächlich aus dem Jahre 1828, gegolten hatte. Auch sie, die früher durchaus amorph und allegorisch gestaltet worden waren, werden jetzt anthropomorphisiert, wie z. B. der gespenstische 'Feuerreiter' von 1824, der in der Fassung von 1841 durch Einschaltung einer neuen Strophe in das Gedicht zum Menschen geworden ist, der sich die Macht über das Feuer freventlich anmaßt und dafür den Tod findet. In der zweiten Fassung des 'Nolten' wird dann der Feuerreiter gar zu einer alten Sagengestalt, einem Kapitän aus dem dreißigjährigen Kriege. Auch Silpelitt wird zum Menschen, und die Elfen werden nur noch humoristisch genommen, wie das 'Elfenlied' zeigt.

Neue Naturgeister schafft Mörike überhaupt nicht mehr von dem Augenblick an, wo die Natur als ein objektiv Gegebenes in seine Gedichte eintritt, und zwar als nahe Natur. In den Jugendgedichten wird sie noch ganz romantisch, allegorisch, als Anlaß zur Stimmungsentfaltung genommen:

„Die Wolke wird mein Flügel,
Ein Vogel fliegt mir voraus. ('Im Frühling', 1828)
Ach, sag' mir, all-einzige Liebe,
Wo du bleibst, daß ich bei dir bliebe!
Doch du und die Lüfte, sie haben kein Haus."

1837 entsteht dann ein Gedicht wie die 'Wald-Idylle', wo die Natur nicht mehr Ausdruck eines Seelischen, sondern Eindruck eines Körperlichen ist, und nicht mehr ferne, verschwimmende große Natur, nicht Wolken, Winde, ein ganzer Wald, sondern nahe, festbestimmte Natur, die sich mit der Isoliertheit ihrer Einzelformen dem Auge genau einprägt. 1842 folgen dann Distichen auf eine einzelne Buche. In der Idylle vom alten Turmhahn, der schönsten deutschen Idylle vielleicht, ist Bild geworden, was hier vorgegangen ist: der Turmhahn sieht nicht mehr von hoch oben in die weite, fern verschwimmende Welt hinaus, sondern vom Bücherschrank des Pfarrers auf die nahen, vertrauten kleinen Dinge des alltäglichen Studierstubendaseins. Die nahe, die in sich selbst ruhende Landschaft führt Mörike wieder in die deutsche Lyrik ein, und wo ein Vergleich gebraucht wird, um den Zauber dieser Landschaft spürbar zu machen, da erfüllt er durchaus Schillers beide Forderungen: „erstlich: notwendige Beziehung auf seinen Gegenstand (objektive Wahrheit); zweitens: notwendige Beziehung dieses Gegenstandes, oder doch der Schilderung desselben auf das Empfindungsvermögen (subjektive Allgemeinheit)." Hierfür sind Beleg die Distichen auf den Rheinfall von Schaffhausen (1846). Man vergleiche sie mit Lenaus Schilderung des Niagarafalls, und man hat den ganzen Unterschied zwischen klassischer und romantischer Landschaftsdichtung. Lenau wird der Wasserfall Andeutung seines eigenen unglücklichen Schicksals; einem andern mag er anderes bedeuten, wie denn auch Lenaus Gedicht, 'Verschiedene Deutung', noch eine zweite Auslegung gibt. Die Beziehung zwischen Empfindung und Anschauung ist keine notwendige, wie durchaus in Mörikes Distichen, deren Vergleiche zur Klärung der Sache dienen und nicht durch Hineinziehen der Person die Sache verunklären.

Die nahe, scharfbestimmte Natur, das ist die Tagesnatur. Natürlich gibt es keine Verherrlichung der Nacht mehr bei Mörike von dem Augenblick an, wo er die Dinge „kristallhell und scharfkantig" zeigen will, während die Jugendgedichte, wie z. B. das 'Bachusfest' von 1828, noch Preis der Nacht und des Rausches sind. Auch hier nach allmählichen Übergängen, die in Eichen-

dorffschen Wendungen die Furcht vor dem Untergehen in der formlosen Untiefe der Nacht oder die Freude beim Erwachen des Morgens ausdrücken, ist das Jahr 1837 entscheidend mit jenen Distichen: „Sage doch, wird es denn heute nicht Tag“, die die Lerchen als lichtbegierige Wesen preisen. Wo die Nacht später dann noch vorkommt, wie im ‘Götterwink’ von 1846, da dient sie nur als Kontrast, um eine Lichterscheinung scharf hervortreten zu lassen, nirgends mehr ist sie, wie bei den Romantikern und dem jungen Mörike, Brautbett des Todes und des Lebens. Der Dichter, der ganz in „sichrer Gegenwart Genuß“ aufging, wollte den Tod nicht mehr kennen, und wo der Gedanke daran ihn überfällt, da gereicht er ihm zu schmerzlicher Erschütterung, wie in seinem schönsten Gedicht ‘Erinna an Sappho’: es ist, als hätte Mörike in diesen Versen, in denen ein tiefer Schmerz in eine ganz gleichmäßige, feste, gemessene Form gegossen ist, den Tod und alle Auflösung, allen Wechsel beschworen und gebannt.

Beschworen und gebannt ist auch der Geist der Musik, in dem die Jugendgedichte empfangen und gestaltet sind, wie jener schon mehrfach herangezogene ‘Gesang zu zweien in der Nacht’ etwa: ein verhalten schwellendes Nocturno, das aus der rhythmischen, aber metrisch nicht gegliederten Folge von Wohllauten lebt. Selbst das Lied ‘Frühling läßt sein blaues Band Wieder flattern durch die Lüfte’ mit seinem Schluß:

„Horch von fern ein leiser Harfenton!
Frühling, ja du bist's!
Dich hab' ich vernommen.“

scheint noch ganz aus musikalischem Geist geboren. Allein, ein romantisches Gedicht ist ganz und gar Musik:

„Wie die Töne sich entzünden,
Zu des Mondes goldnem Schweigen,
Zu den Wolken aufwärts steigen
Und die hohen Sterne finden.“ (Tieck)

Bei Mörike herrscht dies musikalische Ineinander nicht mehr, sondern ein Nacheinander. Die ganze Welt ahnt, erwartet den Frühling, ist auf sein Kommen gespannt: plötzlich erklingt ein Harfenton, und er ist da. ‘Er ist's’ lautet die Überschrift dieses Gedichtes — das ist die Pointe, auf die das ganze Gedicht hinzielt. Eine ebensolche Pointe hat das Gedicht ‘An eine Äolsharfe’: in einem Augenblicksbild, dem der sich plötzlich und zugleich entblätternden Rose, wird klar, worauf die ganze melodische Klage

der Harfe sich bezog: auf den Tod des Knaben, den Verfall des Lebendigen. Und so ist es auch in dem Gedicht 'Erinna an Sappho': ein einziger Moment ist gestaltet, auf eine Pointe ist hingezielt, die prägnant das Ganze in einem Bild zusammenfaßt. Das ist nun keine romantische Pointe mehr, wie bei Heine, wo die witzige Pointe gerade immer die Illusion zerstört und die Wirkung in ihrer unerwarteten, überraschenden Wendung liegt, wo sie, Heterogenes in ein witziges Aperçu zusammenzwängend, die Disharmonie der Welt zum Ausdruck bringt; sondern es ist ein impressionistisches Merkmal, ein Merkmal jener „Kunst der Bündigkeit", wie Mörike sie an Mayer lobte: in einem Bild ist „kristallhell und scharfkantig" der Sinn des Ganzen zusammengefaßt, verdichtet. Die Pointe ist durchaus konzentrisch, wie denn Mörike auch nicht den exzentrischen Witz Heines hat, der die Welt auf Kosten des Ich oder das Ich auf Kosten der Welt verspottet, sondern den konzentrischen klassischen Humor, der die eigene Person immer ins Lächeln mit einschließt. Der Impressionismus Mörikes, der sich zuerst in dem Gedicht 'Begegnung' von 1829 findet, und Mörike zum Vorbild Liliencrons und seiner Zeitgenossen machte, unter denen er eine wahrhafte Renaissance erfuhr, und sein Humor, der den sichern Mann und Prof. Sicheré schuf und den gegen den romantischen Superlativismus und Enthusiasmus gerichteten Sehrmann, bezeugen ihn beide als ganz und gar unromantischen Dichter, der er geworden war. Und um noch einmal auf die Musik zu kommen: die letzten Gedichte, von den Inschriften 'Auf eine Lampe' und 'Auf eine Uhr mit den drei Horen' an in immer größerem Maße bis zu den 'Bildern aus Bebenhausen' gelten plastischen, architektonischen, kunstgewerblichen Gegenständen und sind plastisch, architektonisch, gegenständlich, sind selbst durch und durch unmusikalische, klassische Gebilde.

Die Märchen und Novellen. Sekundäres Schaffen.

Das Nächste, was Mörike nach dem 'Maler Nolten' veröffentlichte, war die Skizze 'Miß Jenny Harrower', erschienen in der 'Urania' von 1834, später umgearbeitet zu der Novelle 'Lucie Gelmeroth'. Mörike sucht hier einen unerhörten Vorfall und ein unerhörtes mystisches Gefühl von Todessehnsucht als sophistischen Selbstbetrug zu demaskieren. Psychologische Analyse, mit beinah fanatischer Intensität getrieben, unmittelbar hinter dem 'Nolten', das bedeutet, daß die Welt nicht mehr als Wille, sondern als Vor-

stellung erlebt wird, als Erscheinung, in der sich alles nach dem Satz vom zureichenden Grunde richtet, in der die allerpeinlichste Kausalität herrscht.

Was dann folgte, war nun freilich ein Märchen, und das Märchen war ja nach Novalis „gleichsam der Kanon der Poesie“, in ihm sollte „alles wunderbar, geheimnisvoll und unzusammenhängend“ sein, die „Zeit der allgemeinen Anarchie, der Gesetzlosigkeit, Freiheit, der Naturzustand der Natur, die Zeit vor der Welt“ herrschen, und so war auch der ‘Ofterdingen’, aber so war nicht mehr Mörikes Märchen ‘Der Schatz’. Denn inzwischen war Goethes Mahnung aus dem Vorwort zu seinem Märchen von 1795 beherzigt worden, wonach die luftigen Gestalten der Einbildungskraft nicht mit der Wahrheit verbunden werden sollten, da dann nur Ungeheuer entständen. Bei den Frühromantikern bestand nun diese Verbindung stets, da ihnen ja alles Märchen war, da es für ihren magischen Idealismus einen Unterschied zwischem dem Sein und dem Wahrgenommenwerden, zwischen der Fantasie und der Wirklichkeit ja überhaupt nicht gab. Allein seit den ‘Kinder- und Hausmärchen’ der Gebrüder Grimm, die 1812 herauskamen, war das anders. Sie, die nie von einem Innerlichen ausgehen, in denen die Handlung vielmehr immer nur von außen getrieben wird, üben ihren Einfluß zunächst auf Brentano aus, dessen Märchen nun kein Ineinander von Außenwelt und Innenwelt mehr geben, sondern als Produkte der reinen Einbildungskraft aus sich heraus verständlich sind. Bei E. T. A. Hoffmann sind dann schließlich beide Welten, die der Innerlichkeit, des Märchens, und die der Realität klar voneinander geschieden, und liegt es im ‘Goldenen Topf’ von 1814 noch so, daß hier der Träumer, der die Märchen erlebt, recht eigentlich der vollwertige Mensch ist, so ist in Hoffmanns letztem Märchen oder vielmehr der Persiflage eines solchen, der ‘Königsbraut’, der fantasiebegabte Mensch zugleich der lächerliche und wird liebenswert erst wieder, als er den „sensus communis“ zurückerhält. Mörikes ‘Schatz’ nun stellt den Typ des spätromantischen Märchens E. T. A. Hoffmanns dar, und es ist hier nicht bloß so, daß von den beiden gegeneinander klar kontrastierten Welten die der Realität durchaus als die wahre hingestellt wird, die wunderbaren Begebnisse aus der anderen Welt werden außerdem noch durch reale Motivierung glaubhaft gemacht und zwar viel stärker als bei Hoffmann, derart, daß das Märchenhafte zum ornamentalen Beiwerk wird. Die Geisterwelt greift nirgends mehr, wie noch bei Hoffmann, helfend oder

hindernd ein: der Raub des Goldes, der Arbogasts Aufenthalt veranlaßt, kann ebenso gut von dem Märchenvolk der Waidfeger wie von dem Juden ausgeführt sein, beide Möglichkeiten bleiben offen. Wenn das Zusammenklappen der Holzarme des Wegweisers als Wirkung eines Magenlikörs auf den Beobachter erklärt wird, so ist das durchaus eine Erklärung nach Hoffmann, dessen Fantasie Mörike seine eigene auch verwandt fühlte. Bei Hoffmann wird aber doch nicht alles Visionäre als bloßes Trugbild hingestellt, während Mörike die Belebung der Schildereien, Zirkel und Winkelmaße der Landkarte zu dem Waidfegerfest — einen Vorgang ganz nach Hoffmanns Fantasie — hinterher als bloßen Traum verständlich macht. Endlich bricht der Erzähler, der Hofrat, seine Geschichte ab, als das reale Begebnis beschlossen ist und das Liebespaar sich gefunden hat, und das Märchen muß von seiner Frau zu Ende geführt werden. Da nun die reale Liebesgeschichte an sich gar nichts Romantisches hat und das Märchen keinerlei Einfluß auf ihren Gang mehr nimmt, so fragt man sich, was denn Mörike zu der Einlage des Märchens bewogen haben kann, wenn es nicht die Lust am reinen Spiel der Fantasie war — und die war es ja eben nicht. Die Antwort erhält man vom Biographischen her: Frau Irmel war die Ungetreue, die ihren Gatten, der sie über alles liebte, betrog, wie Klärchen Neuffer Mörike betrogen hatte. In dem Verhältnis zu jener Josephine, der die sinnlichen Liebesgedichte von 1828 gelten, hatte Mörike Erlösung von seiner unerfüllten romantischen Liebessehnsucht gefunden: und der Geist der Frau Irmel fand Ruhe, als Franz Arbogast sich Josephe gewann. Das Märchen entsprang also bei Mörike keinem irgendwie gearteten romantischen Bedürfnis, sondern gerade dem, unter die eigene romantische Vergangenheit ein entschiedenes „Finis“ zu setzen — das Märchen stellt die Erlösung von ihr dar. Übrigens wurde der Gattungstitel später von Mörike auch in 'Novelle' abgeändert.

Das nächste Märchen Mörikes 'Der Bauer und sein Sohn' macht sich zwar einen volkstümlichen Aberglauben zunutze, von romantischen Wunder ist aber umso weniger in ihm, als es schließlich auf eine Moral hinausläuft, nämlich die, keine Tiere zu quälen.

Was dann die Bruchstücke zu der 'Geschichte von der silbernen Kugel oder der Kupferschmidt von Rothenburg' betrifft, so handelt es sich hier um eine kulturhistorische Novelle mit peinlicher Bemühung, ein historisches Kolorit zu erreichen, und in dieser

Bemühung spricht sich eine geradezu antiromantische, eine naturalistische Kunstauffassung aus, eine Anschauung der Kunst als Nachahmung und Veranschaulichung einer lang entschwundenen Zeit, während der Romantiker alle Ferne zur Nähe, alle Vergangenheit zur Gegenwart macht und alles vermeidet, etwas als vergangen, d. h. als in sich geschlossen darzustellen.

Wenn Mörike sich dann auch in dem 'Stuttgarter Hutzelmännlein' mit seiner altertümlichen Sprache um historisches Kolorit bemüht, so hat das in einem Märchen doch nur den Sinn, das Wunderbare als etwas Langverschwundenes hinzustellen, das „wohl vor fünfhundert und mehr Jahren" noch möglich war, aber heute nicht mehr. Es ist auch dies ein Versuch, das Märchenhafte wahrscheinlich und glaubhaft zu machen: in einer Zeit, wo man eine so seltsame Sprache sprach, werden wohl auch so seltsame Geschehnisse möglich gewesen sein. Mörike hatte inzwischen gegenüber allem Romantisch-Wunderbaren ein schlechtes Gewissen. Wurzelten die letzten Fasern seiner dichterischen Kraft auch darin, so waren doch ihre Früchte von der Sonne eines anderen Lebens gereift. Er sprach es auch einmal aus, daß er eigentlich keinen Genuß an der Lektüre von Märchen habe, sondern nur daran, dergleichen zu erfinden; es wäre nun aber doch eigentlich Egoismus, von den Leuten zu verlangen, daß sie sich mit seinen Märchen unterhalten sollten. Und als Brentanos Märchen erschienen, hatte er auch an ihnen allerhand auszusetzen, vor allem vermißte er hier Rundung und Vollendung. Diese Rundung gab er selbst dann Brentanoschen Motiven in der im 'Hutzelmännlein' eingelegten 'Historie von der schönen Lau'. Die sogenannten kleinen italienischen Märchen von Brentano werden eröffnet und sollten zusammengehalten werden durch das 'Märchen von den Märchen oder Liebseelchen'. Die schwermütige Königstochter kann nur durch Lachen erlöst werden, aber trotzdem sie zum Lachen gebracht wird, erfolgt die Erlösung nicht, das Märchen findet kein Ende, es wird nicht, wie beabsichtigt, ein abschließender Rahmen, sondern Anlaß zum unendlichen Fortspinnen des Märchenfadens; die schöne Lau dagegen wird wirklich dadurch, daß sie fünfmal zum Lachen gebracht wird, erlöst, — Mörike bringt das Brentanosche Motiv zum vollendeten Abschluß. Und das Lachen der schönen Lau ist ein ganz anderes als das Liebseelchens. Die Lau lächelt in einer Art interesselosen Wohlgefallens über menschlich-allzumenschliche Genreszenen, ein kleines auf dem Nachttopf sitzendes Kind oder den Kuß eines komischen

Liebespaares, während Liebseelchen schadenfroh, maßlos und unbändig über den Unfall der Pimpernelle lacht, daß ihr alle Schnürbänder zerplatzen. In gleicher Weise sind Motive aus den Rheinmärchen verarbeitet: Brentanos Lurley ist zur schönen, menschlich-gemütlichen Frau Lau geworden, ihre sieben allegorischen Töchter Liebesleid, Liebeseid usw. zu menschlichen Kammerzofen. Brentanos Zug des weißen und des roten Main aus dem 'Märchen vom Rhein und dem Müller Radlauf' sprengt mit seiner weitläufigen wundervollen Musikalität alle Bande der Komposition; bei Mörike nimmt das von Brentano zweifellos übernommene Motiv nicht mehr Raum ein, als ihm seiner Bedeutung nach zukommt und fügt sich in die Rundung des Ganzen. Brentano und Mörike gemeinsam ist eine gewisse Vorliebe für ätiologische Mythologie, wenn etwa Brentano den Namen Katzenellenbogen daraus erklärt, daß hier einmal ein Edelknabe eine Katze mit dem Ellenbogen aus dem Wasser zurück aufs Schiff geschleudert habe oder Mörike eine besondere Gattung grober Schuhe mit dem Namen „echte genestelte Stuttgarter Wasserratten“ herleitet von der Tat des Hutzelmännleins, der die Schuhe des Stuttgarter Pechschwitzers ins Wasser wirft. Sonst ist aber nichts in diesem „Märchen“ brentanoisch. Vielmehr wird der ganze Abstand von der Romantik klar, wenn man sieht, wie ein Tiecksches Motiv aus dem 'Blaubart', die aus dem See herausfahrenden, wirklich Grausen erregenden blutigen Hände hier humoristisch gewendet ist: die Mörikesche Szene, wo die Zofe der Lau mit ihren Händen aus dem Wasser hervorfährt, um einen Menschen zu erschrecken, hat gar nichts Grausiges, sondern ist ein guter Spaß. —

Merkwürdig nimmt sich neben dem volkstümlichen, humoristischen 'Hutzelmännlein' das Märchen 'Die Hand der Jezerte' von 1853 aus. Sein morgenländisches Kostüm, das legendarisch Stilisierte des Vortrags scheinen es ganz der Romantik zuzuweisen, und gewiß erinnert manches Kostümliche und Motivliche daran. Allein die ganze Erzählung mit ihrem so sehr unpersönlichen, in nichts ihren Autor verratenden Ton steht so fremd und beziehungslos in Mörikes Schaffen, daß man ihr getrost jede Bedeutung für Mörikes Gesamtbild absprechen kann. Sie sagt über den Habitus des späten Mörike zudem umso weniger aus, als sie zwölf Jahre vor ihrer Ausarbeitung konzipiert wurde und daher mit Fug als Rudiment einer früheren Epoche angesprochen werden kann. Außerdem ist das Vordergrundgeschehen, Zerstörung eines vollendet schönen

Kunstwerkes — denn Jezerte hieß ursprünglich Arete — und Bestrafung dieses Verbrechens, ganz unromantisch. Es steht symbolisch für die Verunglimpfung einer heiligen Liebeserinnerung durch eine treulose, verräterische Geliebte. Ihr wird jedoch in diesem späten Märchen Verzeihung zuteil, d. h. wenn man wieder aufs Biographische tendiert: der Dichter empfand jetzt keinen Zorn mehr gegen Klärchen Neuffer.

Am Ende des Mörikeschen Schaffens steht die Novelle 'Mozart auf der Reise nach Prag', das Schönste und Reifste, das er geschaffen hat — und das Unromantischste. Denn nicht das ist maßgebend für die Beurteilung der Novelle, daß Mörike hier Mozart, den Heros seiner Jugend und den Liebling der Romantiker, zu seinem Helden machte, sondern wie er ihn jetzt im Gegensatz zu seiner Jugend und den Romantikern sah und gestaltete. Mozart steht in Mörikes Novelle nicht für sich als ein seine Zeit und alle Zeiten überragendes Genie, sondern als typischer Repräsentant einer Epoche, die dem Untergang entgegenging, des Rokoko, gegen dessen sinnenfreudige Leichtlebigkeit sich die französische Revolution erhob. Schon das ist unromantisch, einen Künstler, der für die Romantiker ein Gott war, dessen Willkür sich die Welt erschuf, als bedingt darstellen durch seine Zeit, Mozart durch das Rokokomilieu bedingt sehen, wie Mörike es tat. Und ganz und gar unromantisch ist es, die unerschöpfliche Fülle eines so reichen Künstlerlebens auf einer Reise nicht vor dem Leser in ihrer Unendlichkeit vorüberfluten zu lassen, sondern einen Augenblick dieser Reise darstellen, in dem sich der ganze Inhalt dieses Lebens knapp und prägnant, kristallhell und scharfkantig offenbart.

Symbolisch zu verstehen ist Mozarts Reise nach Prag als die Lebensreise des Meisters. Es gibt in der unendlichen Fülle und Bewegtheit seines Daseins einmal einen Halt, einen Aufenthalt, einen Augenblick der Ruhe. Diesen transitorischen Moment hält Mörike fest. Mozart steigt aus dem Wagen und entdeckt nach einem Leben voll Unruhe und Bewegung die Idylle des stillen Waldes für sich. Unbefriedigt von allem Streben in die Ferne, findet er am Kleinen, Nahen Freude, an einem Pilz, einem Tannenzapfen. Des unbegrenzten, schaffenstollen, maß- und ziellosen Lebens ist er müde: „Hier drängt sich uns voraus die schmerzliche Betrachtung auf, daß dieser feurige, für jeden Reiz der Welt und für das Höchste, was dem ahnenden Gemüt erreichbar ist, unglaublich empfängliche Mensch, soviel er auch in seiner kurzen Spanne

Zeit erlebt, genossen und aus sich hervorgebracht, ein stetiges und rein befriedigtes Gefühl seiner selbst doch lebenslang entbehrte." Dies ruhige, zufriedene Gefühl, das ist es, wonach Mozart sich immer sehnt, wenn er, wie jetzt, einmal Halt macht auf der Reise. Er beneidet die Landleute wegen ihres einfachen geruhigen Lebens: „Warum", fragt er, „muß ich . . . in Verhältnissen leben, die das gerade Widerspiel von solch unschuldiger, einfacher Existenz ausmachen?" Er leidet an der Unruhe und Überfülle seines Lebens, er sehnt sich nach der Idylle. Das, was die Romantiker als höchste Lust dieses Lebens begriffen und anbeteten, das von einem dämonischen Schaffenstrieb Besessensein, sah Mörike als tiefste Tragik, als Qual. Er sah es als Schuld, insofern dieser Reichtum des Schaffens neben einem Leben herlief, dem die Ruhe und Stetigkeit fehlten, dem es alle natürlichen, rein menschlichen Forderungen entzog, insofern es das Leben eines Rokokomenschen war, der schwindelnde Brücken der Lust über einen Abgrund von Unbefriedigtsein und Unnatur baute. Und diese Schuld heischte als Sühne den Tod.

Im Schloßgarten des Grafen von Schinzberg pflückt Mozart, in Schaffensgedanken versunken, eine Frucht von einem Orangenbaum, den einst die Frau von Sévigné einer Ahne des Grafen geschenkt hatte. „Er konnte nächst seinem persönlichen Werte zugleich als lebendes Symbol . . . . eines beinahe vergötterten Zeitalters gelten, worin wir heutzutage freilich des wahrhaft Preisenswerten wenig finden können, und das schon eine unheilvolle Zukunft in sich trug, deren welterschütternder Eintritt . . . . bereits nicht ferne mehr lag." Der Baum ist lange vertrocknet gewesen, aber nun hat er geblüht und wieder Früchte getrieben, neun Stück, „nach der Zahl der neun Schwestern", der Musen. Mozart vergreift sich an dem Eigentum des Grafen, er pflückt eine Frucht ab: die Zeit, wo die Musen herrschten, das „beinahe vergötterte Zeitalter" ist zu Ende. Sein letzter und größter Sohn pflückte noch einmal eine Frucht von seinem Baum, den „Don Juan". Aber dann kam das Ende. Dafür, daß er die Frucht pflückte, den „Don Juan" schrieb, kam das Ende, denn es war Schuld, einen Baum, der mit dem Vertrocknen gekämpft hatte, und mühsam sein Leben behauptete, seiner Frucht zu berauben, wie es Schuld war, einem unbefriedigten, der Natur entfremdeten Leben Werke abzuringen, die mit all ihrer Überfülle an Wohllaut, Glanz und süßen Melodien nicht darüber täuschen konnten, daß der Boden, dem sie

entsprossen waren, schon unterhöhlt, und von Fäulnis zerfressen war. Im Hintergrunde stand die Revolution, die dem Rokoko, stand der Tod, der dessen größtem Sohn das Grab schon schaufelte. Das stellt das Symbol des Orangenbaumes dar, das ist der Sinn der Novelle, mit der Mörike sein Werk abschließt, bestätigt und krönt.

Was schließlich — um ein in Mörikes Schaffen zufällig und für sich stehendes Werk auch für sich zu betrachten — den Operntext 'Die Regenbrüder' mit der Romantik verbindet, ist wieder die Schellingsche Naturphilosophie, die hier noch einmal und zum letztenmal eine poetische Verkörperung erfährt. Thebar, Beherrscher des Regens, und Alrachnod, Meister über Feuer und Winde, haben sich verfeindet und wüten gegeneinander, bis sie von den Göttern von der Erde fortgenommen werden. Ihre Kinder aber müssen für die Schuld der Väter büßen. Von den Töchtern Alrachnods ist eine, Temire, in einen grünen See verbannt, die andere, Sylvia, in einen Wald, die dritte, Justine, hilft als Menschenkind einem Müller. Temire verkörpert das anorganische, Sylvia das organische, Justine das zum Selbstbewußtsein erwachte Leben der Natur. Sie ist bestimmt, ihre Schwestern und sich selbst zu einem höhern Dasein zu erlösen. Nach einem Schicksalsspruch werden einst drei Brüder kommen und um sie werben: wenn sie unter diesen dreien nun den Richtigen sich erwählt, so wird sie ihre beiden älteren Schwestern befreien. Die drei Brüder sind die Gebrüder Regen, Thebars Söhne, Wendelin, der Grüne, Viktor, der Rote und Felix, der Weiße, der sich aber vorläufig verhüllt hält. Justine weiß nicht, wen von den Dreien sie erwählen soll und greift schließlich zu einem Zauber: von ihrem Vater ist ihr ein Ring überliefert, mittels dessen sie die Gestalten ihrer Schwestern annimmt. Durch dreimaliges im Kreis Herumlaufen — die dreifache Potenzierung Schellings — verwandelt sie sich in Temire und erscheint so Wendelin, durch sechsmaliges Herumlaufen — zweimal drei Potenzen sind in der zweiten Epoche durchlaufen — in Sylvia, als welche Viktor sie erblickt. Die beiden Brüder werden jetzt von Liebe zu Justinens Schwestern, die sich ihnen nicht zeigen durften, ergriffen und erlösen sie. Justine selbst aber verbindet sich mit Felix, und die drei vereinten Paare ziehen in ein himmlisches Feenschloß ein. „Wenn sich getrennte Kräfte wiederkennen, Auf ein Erinnrungswort entbrennen“ (Mörike, 'Die Anti-Sympathetiker'), ist der Bann gelöst, sobald das Schicksal als Vorsehung erkannt ist, wird der Mensch zum Gott, ist die

absolute Identität erreicht. Die drei Schellingschen Epochen im Werdeprozeß des Geistes und der Natur verkörpern sich in den drei Paaren: die erste Epoche in Wendelin-Temire, den Grünen. Die grüne Farbe soll nach Schelling das erste Starrwerden oder Differenzieren des Wassers anzeigen. Die zweite Epoche in Viktor-Sylvia, den Roten. „Der Purpur, welchen in concreto nur die animalische Natur produziert", deutet „das höchste Werk der organisch-schaffenden Natur an." Die Komplementärfarben Rot und Grün aber kommen im Weiß zur absoluten Indifferenz. Der weiße Felix verbindet sich mit Justine: diese Verbindung verkörpert den Abschluß der dritten Schellingschen Epoche, wo die Einheit von Natur und Geist, Gesetzmäßigkeit und Freiheit erreicht ist. Justine erkennt, was bloß ein glückliches Fatum, was bloß Felix schien, das Kommen der drei Brüder, als Vorsehung, als Gesetzmäßigkeit, als justum, sie begreift den ganzen Werdeprozeß des Ich, indem sie sich in Temire und Sylvia verwandelt: diese Erkenntnis bewirkt die Erlösung, die Gottwerdung. Justine wurde mit einem grünen Tuch bedeckt im Walde gefunden, ein rotes Tuch bindet sie dem Windmüller an die Flügel, als aber die Gebrüder Regen erscheinen, wölbt sich ein Regenbogen auf sie herab, sie wird ganz in Licht getaucht. Das Licht war nach Schelling „der Sinn der Natur, mit welchem sie in ihr begrenztes Inneres sieht, und der die im Produkt gefesselte ideale Tätigkeit der konstruierenden zu entreißen sucht." Das Licht macht auch Justine zu einem reflektierenden und urteilenden Wesen. Das Licht des Regenbogens deutet zugleich auf den Frieden zwischen Thebars Söhnen und Alrachnods Töchtern hin. Im Licht sah Schelling die Verbindung des Äthers, des positiven Pols, mit dem Sauerstoff, dem negativen Pol. Im Äther zogen, das Licht verdunkelnd, Thebars Söhne umher, Alrachnods Tochter Sylvia aber hilft den Köhlern beim Brennen und den Schmieden in der Werkstatt, sie hütet das Feuer. Aber auch sie muß, wie Temire, in der Finsternis und Kälte bleiben, bis im Licht endlich Äther und Sauerstoff zur absoluten Indifferenz gebracht werden, sich die getrennten Pole wieder vereinen. — So weit etwa mag man Schellingsche Gedanken in Mörikes Oper wiederfinden. Sie erschien 1839, ein Jahr, nachdem Mörike sich im 'Märchen vom sichern Mann' über die Schellingsche Philosophie lustig gemacht hatte, und es ist begreiflich, daß der Dichter jetzt keine rechte Freude mehr an dem einmal begonnenen Werk hatte, dem er nur „untergeordneten Wert" beimaß und das er Herrmann Kurz vollenden ließ.

Form und Formlosigkeit.

Betrachtungen aus Anlaß von Fr. Strichs 'Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit'[1]).

Von Theodor A. Meyer (Stuttgart).

Ist Form etwas, was zum Kunstwerk gehört oder gibt es Kunstwerke, die ohne Form sind und darum doch nicht aufhören ästhetisch wertvoll zu sein? Ist ein Stil gerichtet, wenn man ihm Form abspricht oder bildet die Kunstgeschichte einen Wechsel von formschaffenden und formzerstörenden Stilen? Man hat das eine und das andere mit dem gleichen Nachdruck behauptet. Man kann immer wieder lesen, künstlerisch Schaffen heiße Formen und Gestalten und das Ungeformte und Ungestaltete liege jenseits der Bezirke der Kunst; andererseits gewinnt die Ansicht immer zahlreichere Anhänger, daß die verschiedenen Stile, die in der Kunstgeschichte hervorgetreten sind, sich auf zwei Gruppen zurückführen lassen: auf eine Kunst, die nichts sein will als Ausdruck des dargestellten Inhalts und auf eine andere, die sich mit dem Ausdruck des Inhalts nicht begnügt, sondern eine Gesetzlichkeit für das Kunstwerk sucht, die über den Ausdruck hinausliegt und dem Kunstwerk Form gibt. Dabei bleibt es dann belanglos, ob man die eine oder andere der beiden Richtungen vorzieht oder ob man beide als gleichberechtigt anerkennt. Entscheidend ist allein, ob man sich zu der Überzeugung bekennt, daß geniale Künstler sich für die Offenbarung ihrer geistigen Welt der formzerbrechenden Richtung bedient habe. Gibt es eine solche Ausdruckskunst? Ist ein formloses Kunstwerk denkbar?

Form bezeichnet die Angemessenheit an die Bedingungen, unter denen das Kunstwerk steht. Solcher Bedingungen sind eine

[1]) Ein Vergleich, München 1922, 2. Aufl. 1924. Die vorliegende Abhandlung ist auf Grund der 1. Auflage gearbeitet. Die inzwischen erschienene 2. vermehrte Auflage, die in den Grundanschauungen von der 1. nicht abweicht, konnte nicht mehr berücksichtigt werden. Doch sind bei der Korrektur die Seitenzahlen der Zitate nach der 2. Auflage abgeändert worden.



ganze Anzahl, aber unter ihnen treten zwei als die gewichtigsten für die Form hervor. Jedes Werk der Kunst gehört irgend einer ihrer Gattungen an und die verschiedenen Gattungen erwachsen aus einer eigenartigen Einstellung unserer Phantasie zur Wirklichkeit. Es liegt im Wesen unserer Phantasie, die Wirklichkeit bald als plastisch oder malerisch, bald als episch, lyrisch oder dramatisch zu betrachten. Werden diese gesetzmäßig in unserer Phantasie angelegten Betrachtungsweisen mit möglichster Reinheit durchgeführt, ist z. B. ein malerisches Werk ausgesprochen malerisch, eine Dichtung ausgesrochen episch oder ausgesprochen dramatisch, so fühlen wir uns besonders angezogen. Eine in uns lebende Richtung der Phantasie wird dann durch das Werk voll befriedigt. Das rein malerische Gemälde trägt über das plastische Gemälde, das rein epische Werk über das lyrische Epos unter sonst gleichen Bedingungen den Sieg davon. Es erfreut durch seine Übereinstimmung mit der Gattungsidee.

Die zweite der Bedingungen, die vornehmlich Form begründen, liegt in dem Umstand, daß das Kunstwerk für die Betrachtung geschaffen ist. Der Beschauer soll es aufnehmen und sich aneignen und muß deshalb verlangen, daß es in einer Weise dargeboten wird, die der Organisation des auffassenden Geistes entgegenkommt. Es muß zweckmäßig gestaltet sein für die Auffassung. Ist es das, ist es in eine Gestaltung gebracht, die uns um ihrer Zweckmäßigkeit willen die Aufnahmetätigkeit zur Lust macht, dann hat es Form [1]). Es macht die Eigentümlichkeit unseres Geistes aus, daß er eine Fülle von Eindrücken sucht, aber in allem Reichtum seiner Eindrücke die Einheit seines Wesens wahrt. Soll ein in der Anschauung uns Gegebenes unserem Geist entgegenkommen und auf dieses sein Wesen angelegt sein, so muß es ebenso mannigfaltig als einheitlich sein. Es wird uns formell desto mehr befriedigen, je mehr und je deutlicher seine Mannigfaltigkeit und in der Mannigfaltigkeit die Einheit heraustritt. Die Mannigfaltigkeit muß zu ihrer ausgesprochensten Form, zur Gegensätzlichkeit entwickelt werden und aus der Spannung der Gegensätzlichkeit zur Einheit zurückkehren. Das Kunstwerk hat also in dieser Hinsicht Form, wenn es sich als eine aus mannigfaltigen und möglichst gegensätzlichen Bestandteilen erblühende Einheit in seinem Inhalt

---

[1]) Was ich hier nur andeutend dartun kann, habe ich eingehender begründet in meiner 'Ästhetik', Stuttgart 1923, S. 141 ff.



und in seiner sinnlichen Erscheinung, in seinen sinnlich-geistigen Einzelteilen und in seinem sinnlich-geistigen Ganzen darstellt. Aus diesem Grundsatz ergeben sich die einzelnen Gesetze der Form, ihre Kontrasthaltigkeit und ihre Geschlossenheit, ihre Gliederung oder ihr rhythmischer Fluß, ihr architektonischer Aufbau oder ihre Gestaltung in gegensätzlichen und im Gegensatz einheitlichen Massen, ihr Zusammengehaltensein durch Symmetrie oder durch Steigerung und endlich die Linien-, die Farben- und die Klangeinheit und die Einheit des Rhythmus.

Die Forderung der Einheit in der Mannigfaltigkeit besondert sich dann, je nachdem das Kunstwerk für das Auge oder das Ohr oder für die innere durch die Sprache vermittelte Anschauung bestimmt ist. Denn alle diese besonderen Organe unseres auffassenden Geistes stellen, wie sie unter den allgemeinen Gesetzen des Geistes stehen, eigene Anforderungen für eine ihnen gemäße Aufnahme. Form wird nicht durch eine Gesetzmäßigkeit geschaffen, die in den Eigentümlichkeiten des Darstellungsmittels allein, also etwa in der körperhaften Beschaffenheit, in der Fläche, in der Linie, in der Farbe, im Klang des unartikulierten oder artikulierten Lauts als solchem läge und aus ihm allein zu entwickeln wäre, sie ist nicht etwa die Verwirklichung mathematischer Gesetze oder anderweitiger im Wesen des Darstellungsmittels allein enthaltener Bedingungen. Sie geht auch nicht aus einem Abstraktionsbedürfnis unseres Geistes hervor, das dem Bedürfnis, mitfühlend die Natur zu erfassen entgegenstände. Mathematische Formen als Dreiecke, Rechtecke, Quadrate, Kreise und Spiralen sind nicht etwa formschön, weil sie in das Kunstwerk eine mathematische Gesetzlichkeit hineintragen oder weil sie einem Abstraktionsbedürfnis unseres Geistes entsprechen, sondern sie gefallen nur insoweit, als sie eine bequeme übersichtliche Zusammenfassung des Mannigfaltigen zur Einheit ermöglichen. Die Harmonie der Töne entzückt nicht deshalb, weil in ihr mathematische Gesetze sich auswirken, sondern weil unser Ohr so beschaffen ist, daß es Töne, die in bestimmten mathematischen Verhältnissen zueinander stehen, trotz ihrer Verschiedenheit bequem zur Einheit zusammenhören kann. Im Rhythmus der Musik und Poesie tritt uns nicht eine objektive Bildung entgegen, die im Ton als solchem angelegt wäre; er ist vielmehr eine Gestaltung, die aufeinanderfolgende Töne annehmen müssen, damit sie von uns als ein System von Zusammenfassungen des Mannigfaltigen zur Einheit gehört werden können. Der Rhythmus hat wohl die Beschaffenheit

des Tons zur Voraussetzung und ist durch diese Beschaffenheit mitbestimmt, aber grundlegend für seine Formschönheit ist das Bedürfnis unseres Geistes, mannigfaltige Klänge als Einheit zusammenzuhören. Möchte ein Rhythmus auch noch so sehr nach mathematisch klaren Gesetzen gebildet sein, so taugt er doch nicht, wenn unser Ohr nicht die Fähigkeit hat, ihn als Einheit zu hören. Wäre unser Geist und seine Organe, das Auge und das Ohr und der sprachliche Sinn anders organisiert als sie sind, so müßten die Formgesetze ganz anders ausfallen, als sie bei der gegebenen Beschaffenheit dieser Organe sich darstellen. Es ist für das Verständnis der Form der entscheidende Punkt, daß man die Form als Zweckmäßigkeit für die Auffassung versteht. In ihr ordnet sich der Geist nicht etwa objektiven Gesetzen unter, die (wenigstens für das naive Bewußtssein) jenseits von ihm lägen, er setzt nicht an Stelle seiner Subjektivität ein von ihm unabhängiges objektives Maß, sondern im Gegenteil stellt er an die formlose Natur seine Forderungen. Er unterwirft sie seinem Hausgesetz und erkennt als schön nur an, was diesem Hausgesetz sich fügt, was seiner Organisation entgegenkommt. Allerdings sind die Formforderungen im bleibenden Wesen des Menschen angelegt, sie gehören nicht der subjektiv individuellen, sondern der objektiven Seite des Geistes an, sie sind in ihren Grundzügen, wie die Kunstgeschichte zeigt, für alle Menschen die gleichen, aber auch nur für alle Menschen. Für Geister mit einer andern Organisation, mit größeren Weiten der geistigen Auffassungsmöglichkeiten, mit größeren Fähigkeiten des Zusammenfassens, für übermenschliche Wesen müßten sie anders ausfallen, als sie für uns sind. Es könnte bei ihnen formschön sein, was bei uns formhäßlich oder gar formell ganz unmöglich wäre.

Einheit aus voll entfalteter Mannigfaltigkeit bildet nur die eine unserer Formforderungen, die andere steht ihr gleich. Soll ein Kunstwerk den Eindruck der Geformtheit erwecken, so muß uns das, was es besagen will, klar und nachdrücklich gegeben sein, denn nur so befriedigt es das Bedürfnis unseres Geistes nach Klarheit, Nachdrücklichkeit und Leichtigkeit im Auffassen dessen, was er anschauend in sich aufnehmen soll. Auch in diesem Punkt geht die Form, wie in Hinsicht der Mannigfaltigkeit und Einheit über die Natur hinaus. Sie spricht in allem deutlicher und nachdrücklicher als die Natur. Sie gibt nicht nur den seelischen Ausdruck voller und sprechender als die Natur, sondern sie klärt auch,

indem sie das Wesentliche von dem Unwesentlichen unterscheidet, jenes betont und akzentuiert und dieses zurücktreten läßt und in den Hintergrund schiebt. In der Poesie erfüllt sich die Forderung des vollen Ausdrucks dann wesentlich auch darin, daß sie Gegenstände und Gestalten, Situationen und innere Vorgänge nicht bloß blaß und verschwommen, sondern in voller Lebendigkeit, in plastischer Deutlichkeit oder in charakteristischer Schärfe herausstellt. Wo das Seelische nicht restlos Erscheinung wird, wo es mehr ausgesprochen als gestaltet ist, da fehlt die volle Anschaulichkeit und man hat das noch immer als Ungeformtheit abgelehnt.

Weil also Ausdruck die ganze eine Seite der Formung ausmacht, deshalb ist es mißlich, Form- und Ausdruckskunst einander gegenüber zu stellen, als hätte Ausdruck mit Form nichts zu tun und als wäre Form unabhängig von Ausdruck. Man halte das nicht für eine Frage der Definition. Eine solche Trennung führt notwendig zu Irrtümern, wie sich zeigen wird. Sie verbaut die Erkenntnis, daß im Kunstwerk alle Form (auch die der Vereinheitlichung dienenden Formen) Ausdruck sein und aller Ausdruck durch ein Einheitliches beherrscht und in die Einheitsform hereingenommen werden muß. Will man das Wesen der Form nach ihren beiden Seiten beschreiben, so kann man sagen: Sie ist Gebundenheit, sofern der Künstler das Mannigfaltige unter ein einheitliches Gesetz beugt und sie ist Begrenzung, sofern der Künstler klaren Ausdruck schafft und damit alles, was verschwommen ohne klare und feste Begrenzung dahinläuft, von seiner Kunst ausschließt. Je gebundener in der Einheit und sicherer in der Begrenzung ein Kunstwerk ist, desto höher steht seine Form.

Aber man glaube nicht, es ließe sich aus diesen Formbestimmungen ein eindeutiges Ideal vollendeter Form gewinnen. Das ist schon darum unmöglich, weil die Formforderungen sich vielfach antinomisch zueinander verhalten, sodaß, wenn die eine voll erfüllt wird, die andere zurücktreten und sich mit einer minder vollen Durchführung begnügen muß. Heißen wir die Form, soweit sie durch den Einklang mit den Grundrichtungen unserer Phantasie zustande kommt, die Gattungsform, die Form, soweit sie durch die Rücksicht auf den auffassenden Geist bedingt ist, Auffassungsform und unterscheiden wir innerhalb der Auffassungsform zwischen Einheitsform und Ausdrucksform, so stehen die verschiedenen Arten der Form häufig im Widerstreit, sie können nicht alle zugleich voll erfüllt werden.

Das Epos verlangt seiner Gattungsform nach ein betrachtendes, leidenschaftsloses Verweilen der Phantasie bei einer Vergangenheit, die in ruhigem beständigem Fluß am inneren Auge des Betrachters vorüberzieht. Der Dichter ist auf kein festes Ziel gespannt. Sein Blick weilt mit Behagen auf dem jeweils aus dem Fluß des Geschehens hervortauchenden Erscheinungen. Er hat die Zeit, auch nebensächliche Dinge zu beachten, wenn sie nur zur Hauptsache zurückführen. Die ganze Art seiner Betrachtung sträubt sich gegen die feste Geschlossenheit, wie sie im Drama herrscht und aus einer ganz andern Einstellung der Phantasie heraus in ihm herrschen muß [1]). Die Einheit, ohne die auch er nicht sein kann, ist loser als beim Dramatiker oder beim Lyriker. Gattungsform und Einheitsform kommen also bei ihm in Widerstreit. Gleichwohl entsteht keine formelle Häßlichkeit. Daß der Dichter, falls er der Gattungsform treu bleiben will, die Einheitsform in ihrer ganzen Strenge nicht durchführen kann, wird nicht als Formwidrigkeit empfunden, höchstens als eine Verminderung der Formschönheit in diesem Punkt, die durch die volle Erfüllung der Gattungsform reichlich aufgewogen wird. Denn das ist ein durch das ganze Gebiet der Formung durchgehendes Grundgesetz, daß wir den Verzicht auf die volle Entfaltung einer der Seiten der Form da gelassen hinnehmen, wo sie durch eine andere Formbedingung, die uns das Vorrecht zu haben scheint, unmöglich gemacht wird.

Ja die vollere Erfüllung der Form kann in solchem Fall geradezu als Formfehler empfunden werden. Man vergleiche das Nibelungenlied mit Homer. Daß es die straffere Einheit und damit in diesem Punkt die vollere Form hat, wirkt an ihm fast als ein Mangel an epischer Haltung, an echt epischer Form. Das Nibelungenlied erzählt sodann in Strophen, Homer in fortlaufendem durch keine metrische Gliederung unterbrochenem Fluß der einzelnen Verse. Der Gattungsform des Epos ist ein Rhythmus gemäß, der dem nie unterbrochenen Fluß des epischen Geschehens entspricht. Vom Standpunkt der Einheitsform aus aber stehen strophisch eingeteilte Verse höher als ohne Einteilung ununterbrochen fortlaufende. Denn die Strophe gliedert und das gegliederte ist strenger durchgeformt als das ohne Gliederung in gleicher Weise unendlich Weiterfließende. Aber die Gliederung des Nibelungenliedes durch

[1]) So auch Strich S. 298/9. Doch will mir scheinen als unterschätze Strich die Geschlossenheit, die auch im homerischen Epos, vor allen in der Odyssee vorhanden ist.

die Strophe ist nicht weit von Formlosigkeit entfernt, weil sie in zu auffälligem Widerspruch mit der Gattungsform steht, ja sie wird dazu, da der Nibelungendichter die Unangemessenheit seiner Strophenform für das Epos nicht verdecken kann, sondern sie durch Ungeschicklichkeit geradezu heraushebt.

Das Gleiche beobachten wir bei der Lyrik, nur daß da die Erfüllung der Gattungsform auf Kosten der Ausdrucks- nicht der Einheitsform geht. Die lyrische Haltung zieht die äußere Welt ins bewegte und zerfließende Leben des Gefühls herein und löst darin ihre feste Begrenztheit auf und auch die Gefühlszustände selbst haben etwas Schwebendes, gestaltlos Wogendes. Es fehlt ihnen die sichere Umrissenheit. Die Lyrik kann also nach ihrer Gattungsform nicht die Plastizität und die Umgrenztheit erreichen, welche wir als Formwert kennen gelernt haben, sie bleibt in diesem Punkt hinter der vollen Formung zurück. Sucht dem der Lyriker abzuhelfen, indem er scharf geschaute Bilder der äußeren Welt in seine lyrischen Bildungen hereinnimmt, wie das dem Malerauge G. Kellers Bedürfnis war oder sucht er dem Verschwebenden der Lyrik Halt zu geben, indem er das Dumpfe, Unbewußte, Undurchsichtige und nicht fest Umrissene durch Gedankenhaftigkeit aufhellt und begrenzt, wie es die Griechen und der Goethe der klassischen Zeit getan haben, so verliert er an der Gattungsform, was er an der Ausdrucksform, an Bestimmtheit und Klarheit der Bildung gewinnt und nicht wenige werden der lyrischen Lyrik im Vergleich mit einer das Lyrische mit epischen oder gedanklichen Bestandteilen durchsetzenden Lyrik den Preis der höheren Form zuerkennen, während plastisch veranlagte Menschen vor der Formlosigkeit der reinen Lyrik das Kreuz machen und Lyrik nur da geformt finden, wo sie dem fest Umrissenen angenähert ist.

Vor allem aber trägt die Forderung der Einheit in der Mannigfaltigkeit einen geheimen Zwiespalt in sich. Einheit und Mannigfaltigkeit spannen sich gegeneinander. Wird die Mannigfaltigkeit, die unser Formsinn so entschieden verlangt wie die Einheit, übermächtig, so kommt die Einheitlichkeit nur schwer gegen sie auf. Wird der Nachdruck auf Einheit und Einfachheit gelegt, so leidet die Mannigfaltigkeit Not. Es gibt Formveranlagungen, denen der 'Tasso' zu einfach und darum einförmig erscheint und andern ist in Shakespeares Dramen der Buntheit und Mannigfaltigkeit zu viel. Seine Hauptnahrung aber zieht der Gegensatz von Einheitlichkeit und Mannigfaltigkeit aus dem

Antagonismus, in dem Einheitsform und Ausdrucksform zueinander stehen. Je unbedingter der Wille gebietet, jedem Inhalt die ihm restlos entsprechende Form zu geben, desto mannigfaltiger muß die Form werden, desto bedrohter ihre Einheitlichkeit. Eine Dichtung, die durch ihre ganze Ausdehnung dasselbe Versmaß und denselben Sprachton zu wahren vermag, erscheint gebundener und darum einheitlicher als ein Gedicht, das Metrum und Sprachhaltung je nach den Personen, Stimmungen und Situationen wechselt. Unter allen Meisterwerken der Weltliteratur gibt es keines, das von einem leidenschaftlicheren Ausdruckswillen erfüllt wäre als Goethes zweiter Faust[1]). Die Dichtung gewährt im unbedingten Bedürfnis nach Ausdruck jeder Figur, jeder Stimmung, jeder Situation die eigene Form, sodaß in derselben Szene die Metren im buntesten Wechsel sich bewegen. Fortlaufende Verse mit den verschiedensten Reimsystemen wechseln mit reimlosen Versen im gebundenen und freien Rhythmus. Strophische Gebilde jeglicher Gattung unterbrechen die fortlaufenden Verse. Der Sprachton geht von der Getragenheit und Würde groß gebauter Perioden bis zur vollständigen lyrischen Gelöstheit, bis zu einem Stil, in dem die Worte fast nur noch die Bedeutung von Klängen haben. Dazu bekundet sich der Ausdrucksdrang in einer bewundernswerten Malerei mit vokalischen, konsonantischen und rhythmischen Klängen. Wie ganz anders in einheitlicher Form gebunden erscheint demgegenüber ein Drama, das etwa durchgängig in fünffüßigen Jamben gehalten ist, wie der 'Tasso' Goethes oder auch Kleists 'Penthesilea' und selbst der erste Teil von 'Faust' macht trotz seiner wechselnden und wenig gebundenen Vers- und Sprachform einen viel einheitlicheren Eindruck als der zweite, seine späte Fortsetzung. Während also in ihm unser Formverlangen nach vollem Ausdruck glänzende Befriedigung findet, muß sich unser Bedürfnis nach Einheit und Gebundenheit in der Einheit stark in den Hintergrund drängen lassen und ähnlich ist es, wo im Drama Vers und Prosa, wo das Tragische und Komische wechseln. In allen diesen Fällen sind Formen von starker Verschiedenheit zusammengezwungen und es mag sich die Frage erheben, können solche Dichtungen, selbst wenn ihnen die Einheit der Idee und die Architektonik des Aufbaus nicht abgeht, noch Einheit in der Darstellung und Sprachbehandlung,

[1]) Vgl. dazu die feinfühlige Abhandlung von H. Herrmann: Faust, der Tragödie II. Teil in der 'Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft', Bd. 12, 1917.



im Stimmungston, im Rhythmus, also in dem haben, was man so gemeinhin Form nennt. Herrscht in ihnen nicht das Ausdrucksbedürfnis allein, sind sie etwa Beispiele einer die Einheitsform mißachtenden Ausdruckskunst?

Hier ist der Punkt, wo eine für das Verständnis der Form wesentliche Bestimmung aufgenommen werden muß. Die Formbedürfnisse unseres Geistes werden nicht in ein für allemal feststehenden Normen erfüllt, sie können auf die verschiedenste Weise befriedigt werden. Man meine nicht, als sei da, wo ein Stoff den in ihm liegenden Gehalt in sich aufgenommen und Stoff und Gehalt die den Formbedürfnissen unseres Geistes entsprechende Umsetzung in die Erscheinung erfahren haben, Form geschaffen. Form ist mehr als vollständiger Ausdruck des Gehalts unter den Bedingungen der Einheit und der Mannigfaltigkeit. Sie entsteht in der Kunst nie allein durch Erfüllung der Formforderungen, sondern immer so, daß die Form zum Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit wird [1]. Jeder Künstler schafft sich die eigene Form. Er greift unter den zahlreichen Möglichkeiten der Formung zu derjenigen, die es ihm gestattet sein Temperament und seine Gesinnung in ihr auszusprechen. Temperament und Gesinnung bestimmen die besondere Ausführung der allgemeinen gleichbleibenden Formforderungen hinsichtlich des vollen Ausdrucks des Inhalts wie hinsichtlich der Einheit und der Mannigfaltigkeit. Das Temperament des Künstlers entscheidet, ob der Künstler weichere oder herbere, ob er gebundenere und straffere oder freiere und fließendere Formen wählt. Vor allem aber ist die Gesinnung des Künstlers, sein Ethos ausschlaggebend für die Beschaffenheit seiner Form. Eine Form befriedigt nur dann unsern Formsinn völlig, wenn sich in ihr neben der Erfüllung der eigentlichen Formforderungen zugleich wahrnehmbar eine bestimmte Gesinnung, eine bestimmte Einstellung zur Welt, ein bestimmtes Wertfühlen ausspricht. Diese Gesinnung, diese Ergriffenheit von Werten, die den Charakter der Formung festlegt, verdankt der Künstler gewöhnlich seiner Zeit und ihrer unbewußten oder bewußten Welteinstellung. Er macht sich mit seiner Formung zum Sprecher seiner Zeit und des in ihr herrschenden Weltfühlens. Es scheint, als ob große vollwertige Form nur entstehen könnte, wo der Künstler das Ethos seiner Zeit kündet, wo er in ihr offenbart, was seiner Zeit höchster Wert des Lebens ist;

[1]) Vgl. dazu meine 'Ästhetik' S. 324 ff.



doch muß das Zeitethos, wie alles was sich zu echter Kunst erheben soll, durch das Erleben des Künstlers hindurchgegangen sein und muß im Durchleben individuelle Fassung gewonnen haben. Für den gegenwärtigen Zusammenhang mag es dahingestellt bleiben, ob ein Künstler auch abseits von seiner Zeit aus einem von ihr nicht geteilten Wertfühlen Form zu schaffen vermag.

Jede Zeit aber hat, das ist geschichtliche Tatsache, ein anderes Wertfühlen [1]). Sie sucht das vollwertige Leben in einem andern Gut des Seins. Die gotische Zeit sah das volle Leben in der Erhebung vom Irdischen ins Überirdische, vom sündigen ins reine göttliche Sein, die Renaissance in adeliger mit der Natur im Einklang stehender Gehaltenheit und Repräsentation, die Barockzeit in der Bewegung und Erregung, im Genuß des Mächtigen und Unendlichen, die deutsche Klassik in edler Humanität, der Impressionismus in der Freude am Sinneneindruck als der einzigen Realität, der Expressionismus bald in einer unbändigen, die Grenzen der Sinnenwelt überflutenden Vitalität, bald im Weilen in einer transzendenten das Sinnliche vergewaltigenden Geistigkeit. Diesen Einstellungen entsprechend wechselt die Art, wie die einzelnen Zeiten die Formgesetze im Kunstwerk durchführen, es wechselt der Stil.

Es gibt also keine Form, die, während sie die Formgesetze erfüllt, nicht zugleich der Ausdruck der Gesinnung des Künstlers und gewöhnlich auch zugleich derjenige seiner Zeit wäre. Alle Form ist ebenso Form, d. h. Erfüllung der Formforderungen unseres Geistes wie Bekenntnis, wie Gebundenheit an einen höchsten Wert. Von seinem Ethos aus schaut der Künstler die Welt, die er uns im Kunstwerk enthüllt, mit ihm durchdringt er den Gehalt seines Werks; als beherrschendes Gesetz leitet es seine Darstellung bis in die Einzelheiten der Anordnung, der Sprache und des Metrums, der Linie, der Farbe und der Raumverteilung und der musikalischen Formsprache. Das Ethos erst schafft die Einheitlichkeit in Gehalt und Darstellung, in Ausdrucks- und Einheitsform, die von uns als Vollendung der Formung empfunden wird.

Das Ethos des Künstlers aber verlangt je nach seiner Beschaffenheit den schlichteren oder den reicheren, den volleren oder gedämpfteren, den mehr plastischen oder mehr malerischen Ausdruck, die strenger gebundene oder gelöstere Form, die größere Einheit oder die größere Mannigfaltigkeit. Die freiere gelöstere

[1]) Auch Strich spricht das in der 2. Auflage seines Buches aus: S. 2.

Form aber darf nicht an sich schon als Formlosigkeit beurteilt werden, falls sie nur mit Notwendigkeit einem bestimmten Weltfühlen entwächst und dieses Weltfühlen als das die einzelnen Formen zusammenhaltende Einheitsband in die Erscheinung treten läßt. Was ein Werk an Strenge und Gebundenheit der Form infolge einer im Ethos des Künstlers liegenden Nötigung weniger hat als ein aus einem Formstrenge verlangenden Ethos geborenes Werk, das empfindet man nicht als Formmangel, vorausgesetzt, daß man dem Ethos menschliche Berechtigung und Bedeutsamkeit zuerkennt. Hier noch vielmehr als bei der Spannung zwischen den einzelnen Formbestimmungen gilt der Grundsatz, daß jede Verminderung der Formstrenge alsbald gerechtfertigt erscheint, sobald sie ihren Grund in einer übergeordneten Formnotwendigkeit hat. Höchste Formnotwendigkeit aber ist, daß die Form geschaffen werde durch die Einheitlichkeit der Gesinnung, daß das Kunstwerk Stil habe. Aus diesem Grund vor allem kann es kein Ideal der Form geben. Wollte man sagen, der Logik der Sache nach müsse das höchste Ideal der Form die streng gebundene Form sein, so wäre auch damit irgend ein einigermaßen bestimmtes Formideal nicht gewonnen. Gerade die Kunst unserer Zeit, wie übrigens auch die der Vergangenheit, zeigt ja deutlich, daß es verschiedene Möglichkeiten strengster Form gibt. Diese bewegen sich von der klassischen Form über die verschiedensten expressionistischen Formen bis zum Kubismus, von einer strengen Form im Einklang mit der Natur bis zur gänzlich denaturierenden Form. Welche von diesen gebundenen Formen der Künstler wählt, hängt von seiner Welteinstellung ab. Wie sehr auch die gebundene strenge Form unter dieser Abhängigkeit steht, zeigt sich daran, daß die Freunde der strengen Form nicht etwa alle Arten gebundener Form gleichmäßig anerkennen, sondern in der Regel nur eine und alle andern als Kunstgreuel bekämpfen. Der Bewunderer der klassischen Bindung lehnt die expressionistischen Formbildungen mit Abscheu ab, die Expressionisten reden naserümpfend von dem bloßen Naturalismus der klassischen Kunst und die verschiedenen Richtungen des formstrengen Expressionismus stehen im frischesten Krieg miteinander und jede unter ihnen sieht allein in der eigenen Art die wahre und volle Erfüllung der künstlerischen Form. Der Künstler kann deshalb nie nach Form an sich streben, auch wo er es zu tun meint und zu tun behauptet. Er kann immer nur die Form meinen, die seiner Gesinnung, seinem Wertfühlen entspricht.

Aber wenn der Künstler auch den Formforderungen auf die mannigfaltigste Weise genügen kann, Form muß sein Werk haben, es darf nie und nimmer ungestaltet bleiben. Die Erfüllung der Formgesetze ist in allen Stilen unerläßlich. Kunst ist Formung und ein Kunstwerk ohne Form ist ein Widerspruch in sich selbst. Fehlt einem Kunstwerk der volle Ausdruck des Gehalts, fehlt ihm die Einheitlichkeit der Idee, der Anordnung, der Darstellung, ist es nicht herausgeboren aus der Einheitlichkeit eines das Ganze, den Gehalt und die Darstellung, die Ausdrucks- und Einheitsform beherrschenden Ethos, so bleibt es in diesen Punkten hinter den unbedingten Anforderungen der Kunst zurück. Der Künstler schafft Form, sofern er Künstler ist. Formlosigkeit entspringt immer einer Schwäche oder einem vorläufigen Nichtkönnen der Künstlerpersönlichkeit. Es fehlt dem Künstler an irgend einem Punkt die Fähigkeit der angemessenen Formung.

Ein Dichter habe wohl die Kraft eigenen selbständigen Erlebens, die den echten Künstler ausmacht, aber es sei ihm nicht vergönnt, das Erlebte in voll lebendige Gestalten und mithin in festbegrenzte Form umzusetzen. Dann bleiben seine Figuren blaß und leblos und erweisen sich mehr als Geschöpfe der Reflexion, denn der inneren Schau. Das war der Mangel der Frühromantiker, die Schwäche eines Tieck und Hardenberg. Andere Dichter vermögen die Fülle ihrer Einfälle nicht zusammenzuhalten, sie verletzen das Gesetz der Einheit und Übersichtlichkeit wie etwa Brentano und Arnim. Tieck, dem Dichter der 'Genovefa' fehlt ebenso der Sinn für die Gattungs- wie für die Einheitsform. Sein Drama ist ohne Gefühl für das dramatisch Wirksame und ohne Einheit des Stils. Es ist ein undramatisches Sammelsurium aller möglichen Stile.

Andere Formwidrigkeiten stammen aus der geschichtlichen Entwicklung. Es tauchen neue Aufgaben auf, die der Künstler mit den seither entwickelten Formungsmöglichkeiten vorläufig nicht zu bewältigen vermag; erst in mühseligem Ringen finden die Künstler für die neue Aufgabe die entsprechende Form. Shakespeares Drama ist aus der Erzählung herausgewachsen und hat lange ihren epischen Charakter bewahrt, erst allmählich hat sich Shakespeare zur wahrhaft dramatischen Form durchgerungen. Das griechische Drama ist nie dazu gelangt, die Gattungsform des Dramas folgerichtig zu entwickeln. Aus dem Chorgesang erwachsen hat es die Eierschalen dieses Ursprungs nicht abzuwerfen verstanden. Es blieb aus dramatischen und lyrischen Elementen

gemischt. Der Chor, der an der Handlung beteiligt ist und ihr doch auch als reiner Betrachter gegenübersteht, blieb immer ein zwiespältiges Bestandteil des griechischen Dramas und eine ständige Verlegenheit für den Dichter. Man hat mit Recht gesagt, daß die griechische Tragödie daran gestorben sei, daß keiner unter ihren Dichter den Mut und die Fähigkeit gehabt habe, dieses anorganische Gebilde zu entfernen.

Manche Formmängel sind sodann durch die Künstlerästhetik veranlaßt, unter Künstlerästhetik verstanden die programmatischen Forderungen, die die Künstler hinsichtlich ihres Stils erheben. Diese Forderungen sind fast regelmäßig von größter Einseitigkeit. Welch' lächerliche Ästhetik haben wir noch vor wenig Jahren in den Programmsätzen der Naturalisten erlebt! Man versteifte sich auf die peinlich genaue Abschrift der Natur, da doch jeder Abcschütze der Ästhetik weiß, daß die Natur ohne Weglassen und Hinzutun kopieren die bare Unmöglichkeit ist. Die Künstlerästhetik wird immer im Gegensatz gegen die vorangehenden Stile entwickelt. Was dem neuen und dem bekämpften Stil gemeinsam ist, wird übersehen und der Gegensatz, der zwischen ihnen klafft, maßlos übertrieben. Sagt dem neuen Wertfühlen die alte Gesinnung, die die streng gebundene Form verlangte, nicht mehr zu, so wird alsbald der Ruf erhoben: weg mit der Form! als ob nicht jedem Stil Form gemeinsam wäre und nur ihre größere und geringere Gebundenheit in Frage stünde und wie wenn nicht jeder Stil seine eigene Form entwickeln müßte. So leistet die Künstlerästhetik dem Anschein Vorschub, als gäbe es eine Kunst mit und eine ohne Form. Im übrigen sind es die Künstler immer selbst, die eine solche Ästhetik der Formlosigkeit widerlegen, eben weil sie Künstler sind und daher Form schaffen müssen, ob sie wollen oder nicht. Auf die schwächeren Geister dagegen, die nicht aus der Eingebung, sondern aus der Theorie schaffen, wirken die Einseitigkeiten der Künstlerästhetik verheerend. Sie tun sich ermuntert durch die Theorie, die Formlosigkeit als höchste Freiheit des Künstlers preist, gütlich in beabsichtigten und berechneten Formlosigkeiten und galten den Zeitgenossen als die kühnen und einzig folgerichtigen Vertreter des Neuen. Die genialen Naturen lassen sich wohl auch durch solche Grundsätze bestimmen, aber nur in Äußerlichkeiten und namentlich nach den Seiten, nach denen die Theorie den Schwächen ihrer Veranlagung entgegenkommt; aber da ihr Schaffen nicht der Theorie entspringt, sondern der genialen Eingebung und

die Genialität der Künstlerschaft ganz von selbst die Form mit sich bringt, so überwinden sie durch ihren genialen Instinkt die Torheit der zeitgenössischen Kunsttheorie und bringen Werke hervor, die wohl an einzelnen Formmängeln leiden, aber im großen und ganzen herrliche Form haben.

Die Sturm- und Drangperiode hat im Kampf gegen die französische Klassik, die in ihrer starren und konventionellen Geregeltheit der neuen Wertschätzung des Unmittelbaren und Instinktiven als Unnatur erschien, die geniale Formlosigkeit auf den Schild erhoben. Nach des jugendlichen Shakespeare Vorbild sollte selbst die Einheit der Handlung im Drama eine elende Fessel sein, die der freie Geist abstreife. Goethe ist im 'Götz' dieser Zeittheorie insofern zum Opfer gefallen, als er die für die dramatische Form unbedingt erforderliche Einheit der Handlung preisgegeben hat, Schiller, der die neue Weisheit leidenschaftlich in sich aufgenommen hatte, nicht ebenso. Goethes Begabung lag nicht eigentlich auf dramatischem Feld, Als dramatischer Dichter stand er daher der Verführung durch die Zeittheorie offen. Schiller, der dramatische Kopf hat instinktiv die Zeittheorie überwunden, die er doch teilte. Gegen die von ihm geglaubte Lehre hat sein dramatisches Genie die einheitliche Handlung erzwungen.

Und wenn in Goethes 'Götz' der Mangel an Einheitlichkeit der Handlung den Anspruch der dramatischen Gattung an Gebundenheit nicht erfüllt, wenn das Zerfallen in eine Unsumme kleiner Szenen die dramatische Wirkung hemmt und daher formwidrig ist, so erfüllt doch der 'Götz' die Hauptforderungen der Form aufs reichste. Als Drama formlos ist er doch als Dichtung voll Form. Er bringt den Gehalt jeder einzelnen Stelle und den Gesamtgehalt des Werks voll in die Erscheinung, er legt die Handlung in eine Fülle lebendiger Gestalten und Situationen auseinander. Er hält alles einzelne zusammen durch die Einheitlichkeit der Idee, er stellt die sittigende Macht der Freiheit, die niederziehende der Unfreiheit dar. Keine Szene im ganzen, die nicht darauf bezogen wäre. Er hat Einheit des Stils. Alles ist von dem Wertgefühl für die Unmittelbarkeit und Frische und ungehemmte Freiheit der Äußerung getragen und er hat Mannigfaltigkeit und zwar nicht die bunte ungeordnete Mannigfaltigkeit der Natur, sondern die übersichtlich gegliederte kontrastgesättigte Mannigfaltigkeit der künstlerischen Form; nach den Gesetzen der Abwechslung und des Kontrastes, nach einem bestimmten Rhythmus des Auf und Ab reiht sich die bunte Fülle

der Szenen zum klaren Überblick aneinander. Im 'Götz' sind wohl einzelne Formwidrigkeiten, namentlich hinsichtlich der Gattungsform, aber in der Hauptsache hat er Form, wie wäre er sonst ein Kunstwerk? Ähnliches würde man finden, wenn man die anerkannten Kunstwerke der andern Stile betrachten würde, die Formlosigkeit als ihr Programm ausgegeben haben.

Endlich könnte es geschehen, daß im Lauf der geschichtlichen Entwicklung ein Ethos von den Gemütern Besitz ergreift, das in irgendeinem Punkt der vollen Formung im Wege ist, das entweder den vollen Ausdruck und das ist in der Poesie die lebenerfüllte Erscheinung, oder die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Gestaltung, die künstlerische Gliederung, die Bindung der Darstellung durch ein einheitliches Gesetz ausschließt. In der Tat war es so in der Aufklärungszeit. Ihre Begeisterung für die nüchterne Verständigkeit hat die volle Umsetzung des Gehalts in lebendige Erscheinung erschwert und daher die restlose Erfüllung des Ausdrucksform bei den von ihr ergriffenen Künstlern unmöglich gemacht. Lessings Drama bleibt genau so weit unter der vollen Formung, soweit er in der kühlen Verständigkeit seiner Zeit stecken bleibt. Verhält es sich etwa ähnlich mit dem romantischen Stil? Verbietet etwa sein Ethos die Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Darstellung? Fritz Strich hat das in seinem Werk 'Deutsche Klassik und Romantik' behauptet.. In diesem geistvollen und hervorragend schön geschriebenen Buch unternimmt er es, alle Dichtungsstile auf zwei Grundtypen zurückzuführen, auf den klassischen und auf den romantischen und unter der romantischen Stilgruppe befaßt er alle die Stile, die vom klassisch griechischen Stil nicht direkt beeinflußt und von ihm wesenhaft verschieden sind: die Gotik, das Barock, den Sturm und Drang und die Romantik von 1800, und der Unterschied zwischen den beiden Gruppen besteht für ihn darin, daß die Klassik Form will, die Romantik Ausdruck.

Der romantische Stil kennt nur ein Bestreben, dem Inhalt den unmittelbarsten zwingendsten Ausdruck zu geben. In ihm verhalten sich Gedanke und Sprache wie Seele und Leib; „wenn Klopstock Darstellung verlangte, so hieß dies gar nichts anderes als daß der Inhalt sich in der Form darstellen soll. Dies machte die Dichtung des Sturms und Drangs so ‚malend'. Gewitter und Jagd verlangten eine donnernde und peitschenknallende Sprache,

und einen stürmisch bewegten Rhythmus"[1]). „War der Gehalt erschütternd furchtbar, tragisch, so war es die einzige Aufgabe der Form, dies gerade fühlbar zu machen"[2]). Der klassische Stil dagegen bändigt den Ausdruck durch das Gesetz der Form, er unterwirft den stets sich wandelnden, stets wechselnden Ausdruck einem bleibenden Gesetz, einer Gebundenheit, die ausspricht, daß nicht das Wechselnde, sondern das ewige Gesetz dargestellt werden soll. Die Form bringt ihren Inhalt nicht mehr zum Ausdruck, sie hat Ferne zu ihm; mag auch ihr Inhalt noch so häßlich und furchtbar sein, sie ist um ihrer selbst willen da und will über allem Wechsel des Inhalts selig dauern. Im klassischen Stil richtet daher die Form den Inhalt[3]).

In diesem Unterschied der beiden Stilgruppen prägt sich nach Strichs Überzeugung eine verschiedene Welteinstellung beider Stile aus. Alle Kunst will Ewigkeit, aber die Ewigkeit wird in zwiefacher Weise gesucht, als Ewigkeit der Vollendung und als Ewigkeit der Unendlichkeit[4]). Der klassische Stil geht den ersten Weg, Strich rühmt ihn immer wieder als den Stil des Maßes[5]). Dieser immer wiederkehrende Begriff befaßt bei ihm verschiedenes unter sich. Er bedeutet Mäßigung gegenüber allem Erregten, sodann den festen dauernden Maßstab, an dem das Dargestellte immer wechselnde Leben gemessen wird. Sein Wesen ist gegenüber allem sich Wandelnden die zeitlose Dauer. Als solchen Maßstab erkennt Strich nur einen an und die klassische Kunst hat ihn: das ewige Gesetz des Menschentums, den ewig gültigen Menschen[6]). Dieses Menschentum, das gebunden ist an sein eigenes Gesetz und Maß, offenbart sich in der Form. Denn Form ist da, wo das über alle Zeiten erhabene Ideal des reinen Menschentums das Zeitliche im freien Spiel durchdringt und sich im Zeitlichen und seinem Wechsel behauptet[7]). Form ist daher Maß und Gesetz, ist zeitlose Dauer und ideale Vollendung. Der romantische Geist dagegen, dessen Wille auf Unendlichkeit und Unbegrenztheit gerichtet ist, kennt dieses einzige Maß der Dinge nicht, er weiß nichts von Vollendung,

[1]) 1. Aufl. S. 109—116; 2. Aufl. S. 181.
[2]) 1. Aufl. S. 235.
[3]) S. 179—183.
[4]) S. 5.
[5]) Siehe z. B. S. 162, 168/9, 179/80, 182, 225, 228.
[6]) z. B. S. 162, 168/9.
[7]) S. 162, 168/9.

er lebt im nie Vollendeten, in der unerschöpflichen Verwandlung, er sieht in jedem Gesetz und deshalb auch in Maß und Form eine Beschränkung der Unendlichkeit, er kann sich in keine noch so weite Form schließen, er zerbricht Maß und Gesetz, weil bei ihm alles in die Zeit gestellt, alles ewiger Wandel ist. Es kann daher auch im romantischen Gedicht keine Ferne der Form vom Inhalt geben, es kennt nur den ewig sich wandelnden Ausdruck, es gibt die Zeit und ihren Wandel, die ihm Sinnbild der Unendlichkeit sind. Statt des zeitlosen Gesetzes hat die romantische Kunst die Veränderung der endlosen Zeit zu ihrem Inhalt[1]).

Wie man leicht sieht, teilt Strich die hier vertretene Auffassung von der Beschaffenheit des Stils; auch er leitet den Stil des Künstlers aus der Wertung des Seins, aus dem Ethos ab, das den Künstler oder seine Zeit erfüllt. Ich freue mich dieser Übereinstimmung und möchte sie nachdrücklich feststellen[2]), aber ein zwiefacher Unterschied bleibt doch. Wir sind der Ansicht, daß sich jedes Ethos in der Form ausprägt und daß daher kein Stil bloß Ausdruck ist, sondern immer zugleich auch Darstellung einer Gesinnung, eines bleibenden Gesetzes. Für Strich prägt sich eine Gesinnung nur im klassischen Stil aus, die Wertschätzung des reinen ewigen Menschentums. In den romantischen Stilen dagegen kommt das Ethos, auf dem sie beruhen, nicht zum Ausdruck: Über dem mit den wechselnden Inhalten wechselnden Ausdruck vermag er in ihnen keine bleibende Gesetzmäßigkeit zu erkennen, die sich den Ausdruck unterordnet. Wie ist das denkbar? Strich kommt zu dieser Meinung durch die Fassung, die er dem Ethos der Klassik und Romantik gibt. Er kennt nur ein Gesetz, das des reinen Menschentums, das der Humanität. Da die Romantik diese Gesetzmäßigkeit nicht hat, so kann sie überhaupt kein Gesetz haben und die Unendlichkeit, die die Romantik an Stelle des Ideals, an Stelle der Vollendung will, ist für ihn die Leugnung jeglicher Gesetzlichkeit, der stete Wandel. Mag die Darstellung des romantischen Kunstwerks noch so sehr durch das Ethos der Unendlichkeit bestimmt sein, dieses Ethos kann naturgemäß als Form nicht sichtbar werden, da Gesetzlosigkeit kein einheitliches Gesetz der Form schaffen kann. Die ewige Verwandlung, die das Wesen des romantischen Ethos ausmacht, kommt darin zur Geltung, daß

---

[1]) S. 8, 167/8, 189, 236, 289, 313/4.

[2]) Die Übereinstimmung geht bis auf den Ausdruck: s. S. 182: „es gibt noch einen andern Wert als zeitlose Dauer und Vollendung."

für jeden Inhalt ein neuer Ausdruck gesucht wird. Die Ausdrucksweise muß sich unaufhörlich mit jedem Inhalt wandeln. Ist Form ein einheitliches Gesetz, das durch die ganze Darstellung hindurchgeht und eben darum über den Ausdruck der einzelnen Inhalte als ein diesen Ausdruck Bändigendes und unter seinen einheitlichen Willen Zwingendes steht, so kann das Ethos der Unendlichkeit nicht in der Darstellung als Einheitlichkeit schaffende Kraft erscheinen. Die romantische Kunst hat dann keine Form, weil keine Einheit in der Darstellung und nur die klassische hat sie, weil ihr Ethos auf das reine Menschentum, auf das ewige Gesetz der Humanität als etwas vom Ausdruck der einzelnen Inhalte Verschiedenes geht.

Gleichwohl will Strich in der Formlosigkeit der „romantischen“ Kunst nicht etwas erkennen, das der vollen Kunstwirkung entgegen ist. Wie könnte er auch Shakespeare, den Dichter des 'Hamlet', 'Macbeth' und 'Othello' und den jungen Goethe, den Schöpfer des 'Werther' und 'Faust' unter die Dichter zweiten Rangs verweisen. Formkunst und formlose Ausdruckskunst sollen mit gleichen Rechten nebeneinander stehen.

Die von ihm festgesetzten Grundlinien der beiden Stile entnimmt Strich der Ästhetik der Weimaraner und der Kunsttheorie der jungen Romantiker. Sein Versuch, sagt er in der Einleitung seines Werks[1]), wolle die ewige Polarität der beiden Stile an einem Punkt der Geschichte darstellen, wo sie vielleicht zum erstenmal, jedenfalls aber mit einer sonst nie erreichten Klarheit in das wache Bewußtsein der Menschen getreten sei und das sei um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts in der Ästhetik der klassischen Weimaraner und der Kunsttheorie der jungen Romantik geschehen. Strich beansprucht, damit für die Poesie zu tun, was Wölfflin in seinen 'Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen' für die Kunstgeschichte geleistet habe. Am Schluß seines Werks bringt er Wölfflin als dem Führer in der grundbegrifflichen Durchdringung der ganzen Kunstwissenschaft eine warme Huldigung dar. Wenn doch Strich dem Vorbild Wölfflins gefolgt wäre! Dieser gewinnt die Erkenntnis der unterscheidenden Merkmale der Stile aus der Betrachtung der anerkannten Kunstwerke jeglichen Stils, Strich aus den Kunsttheorien zweier Einzelstile, in denen er die grundlegenden Begriffe der beiden Stilgruppen gedacht glaubt. Zu welch andern Ergebnissen wäre er gelangt, wenn er die Meisterwerke

[1]) 1. Aufl. S. 7.

beider Stilgruppen befragt und etwa an Shakespeare, Rembrandt und dem jungen Goethe die Stilprinzipien der „romantischen“ Kunst entwickelt hätte.

Vor allem mußte der Anschluß an die romantische Ästhetik irreführen. Diese ist nicht etwa eine kongeniale Deutung der den klassischen Stilen entgegenstehenden Kunstübung. Wohl haben die romantischen Kunstdenker das große Verdienst, für die vom klassischen Typus abweichenden Kunststile das Verständnis wieder erschlossen und dem neuen vom klassischen Empfinden verschiedenen Lebensgefühl ihrer Zeit freien Raum zur künstlerischen Betätigung geschaffen zu haben Aber das neue romantische Ethos, aus dem ihre Ästhetik erwachsen ist, fällt weder mit dem Ethos der älteren „romantischen“ Stile zusammen, noch ist es dessen folgerichtigste Durchführung. Wie jede Zeit, auch wenn sie ältere Stilprinzipien zu erneuern glaubt, diese Prinzipien in ihrer eigenen Weise umbildet, so bedeutet auch die Romantik von 1800 eine eigenartige neue Wandlung des „romantischen“ Prinzips und diese Wandlung kennzeichnet sich nicht als die großartige Vollendung früherer Ausprägungen des Prinzips, sondern als eine Verengung des „romantischen“ Gedankens, wie wir ihn bei Shakespeare, Dante und dem jungen Goethe finden. Wer Shakespeare und den jungen Goethe aus der Romantik von 1800 verstehen möchte, der sucht das Weitere aus dem Engeren, das Höhere aus dem Niederen zu begreifen. Die romantische Ästhetik kann nicht Zeugnis ablegen für die „romantische“ Kunst überhaupt, sondern nur für das Grundfühlen der Romantik von 1800 und hat zudem unter dem Einfluß der zeitgenössischen Philosophie und mancher individueller Schranken der romantischen Ästhetiker vielfach recht unsichere Anweisungen zur künstlerischen Bewältigung des Weltfühlens ihrer eigenen Zeit gegeben. Sie leidet an zahlreichen Verkennungen des Künstlerischen und jeder Vollkünstler, der durch die Romantik hindurchgegangen ist, mußte zahlreiche Grundsätze von ihr über Bord werfen, wenn er das Schifflein seiner Poesie flott bekommen wollte, vor allem ihre kunstzerstörende Lehre von der Ironie und von der Mischung aller Gattungen. Warum wird von so vielen Kleist, den Strich in richtiger Erkenntnis der „Romantik“ zuweist, nicht als Romantiker anerkannt? Doch wohl besonders auch darum, weil er die Torheiten der romantischen Ästhetik nicht mitgemacht hat.

Es ist daher auch über die Maßen bedenklich, den dem Klassizismus entgegenstehenden Kunstwillen in seiner Gesamtheit

romantisch zu nennen. Man benennt ihn nach dem künstlerisch unfruchtbarsten unter den romantischen Stilen. Man rückt ihn damit von vornherein in ein ungünstiges Licht und legt es nahe, ihm alle die ästhetischen Sünden aufzumutzen, die der Romantik von 1800 zur Last fallen, vor allem die Formlosigkeit, die als eine Forderung der romantischen Theorie von den dichterisch Schwachen unter ihren Jüngern auch in der Kunst zu verwirklichen gesucht wurde. Strich wehrt sich mit Recht für die Gleichberechtigung des klassischen und romantischen Gestaltungsprinzips, aber wer würde nicht vom Buch Strichs mit dem Eindruck von der unbedingten Überlegenheit des klassischen über den romantischen Stil scheiden? Wie kann ein Stil, der Form und Gesetz zerbricht, neben einem Stil bestehen, der das ewige Gesetz aufzeigt und Form schafft? Man nenne daher den dem klassischen entgegenstehenden Gesamtstil nicht den romantischen, als ob sein grundlegender Typus der romantische Stil von 1800 wäre, wie es unter den klassischen Stilen der griechische ist. Da die Bezeichnungen idealisierender und charakterisierender, apollinischer und dionysischer Stil auch ihre Bedenken haben, so schütze man die nichtklassischen Stile wenigstens durch die Benennung romantisch-barock vor dem Mißverständnis, als nehmen sie alle an all den Irrtümern der Romantik von 1800 teil.

Auch die klassische Ästhetik Goethes und Schillers ist keine vollständige und sichere Deutung der klassischen Kunst, wie das Strich meint. Sie erklärt wohl die Kunst der Weimaraner, aber sie hat den durchgreifenden Unterschied zwischen dem Weltfühlen der Weimaraner und der griechischen Kunst verkannt oder ihn höchstens dunkel geahnt. Aber gerade die Schrift der Weimaraner, in der ein Gefühl dieses Unterschieds zuerst aufleuchtet und wenn auch unsicher nach Ausdruck ringt, Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtkunst, das Urbild und Vorbild aller modernen Stiluntersuchungen hat Strich beiseite geschoben und nirgends ausführlicher behandelt.

In dieser Schrift zeigt sich Schiller so tief erfüllt vom Bewußtsein der Gegensätzlichkeit seiner und der antiken Kunstübung, daß er von diesem Gegensatz aus zu den beiden entgegengesetzten durch die ganze Poesiegeschichte hindurchgehenden Stilprinzipien der naiven und sentimentalischen Dichtkunst gelangt. Sollte er sich damit gründlich geirrt haben? Man bedenke ferner, wie verschieden von der Antike sich die Klassik der Weimaraner ent-

wickelt hat. Sie hat ihre Vollendung in der Idylle, in Goethes 'Hermann und Dorothea' gefunden, und noch ehe diese Dichtung ans Licht getreten war, hat Schiller als höchstes Ziel der Poesie, als ihre vollkommenste Erscheinung die sentimentalische Idylle gepriesen, in der die Idee des Menschentums Natur und Wirklichkeit geworden ist. Die Antike in ihrer klassischen Zeit hat die Idylle auch nicht einmal dem Namen nach gekannt; und Goethe ist von seiner klassischen Kunstauffassung geradewegs, wie auch Strich erkennt[1]), zu dem Stil der 'Pandora' und des 'Faust' II. weitergeschritten, der in meilenweiter Griechenferne steht und der darum auch allgemein abgelehnt wurde, so lange der Geschmack sich vornehmlich an der griechischen Poesie geschult hat.

Wenn der Stil der Weimaraner zu solchen Abweichungen vom griechischen Stil drängte, so muß ihm ein beträchlich verschiedenes Ethos zugrunde liegen. Es würde über die Grenzen dieser Abhandlung hinausführen, wenn diese Verschiedenheit hier ausführlich entwickelt werden sollte. Sie möge hier nur mit wenigen Worten angedeutet werden. Das Ethos unserer klassischen Dichtung war die Humanität. Die Idee des Menschentums sollte in der Dichtung erscheinen. Dieses Ideal war durchaus sittlich bestimmt. Das Ziel der Humanität hat der Mensch erreicht, der Natur und Geist in Einklang gebracht, der alle seine Kräfte harmonisch durchgebildet hat und in dieser Harmonie seines Menschentums zur sittlichen Persönlichkeit gereift ist. Aus diesem Ethos heraus haben unsere Klassiker geformt. Der Stoff wurde von ihnen so gestaltet, daß in ihm das ideale Gesetz des Menschentums, die edle Beherrschtheit der harmonischen sittlichen Persönlichkeit in die Erscheinung tritt. Diese Beherrschtheit spiegelt sich bei ihnen auch in dem, was man Form im engeren Sinne heißt, in der strengen Gebundenheit des Verses, in der Höhe der Sprachbehandlung, in der Bändigung der Leidenschaften, in der Umsetzung und Erhebung des unmittelbaren Gefühlsausdrucks ins Gedankenhafte und in der Stilisierung der Situationen und der Verhältnisse, der Personen und ihrer Rede ins allgemein Menschliche.

Die Klassiker meinten im Anschluß an Winkelmann — und Strich stimmt ihnen darin zu[2]) — auch die griechische Form sei aus dem naiv unbewußten Bestreben entsprungen, dem Gesetz des

[1]) S. 190, 198, 333.

[2]) Vgl. dazu auch: Fr. Strich: 'Renaissance und Reformation' in der 'Deutschen Vierteljahrsschrift f. Lit. u. G.', Bd. I, 1923, S. 556/7, 591/2, 601/2.



reinen Menschentums Ausdruck zu geben. Aber das war eine Verkennung der griechischen Welteinstellung. Die Griechen der klassischen Zeit wußten nichts von Humanität. Mit Recht hat Nietzsche die Ansicht von der Humanität des Griechentums als Schulmeisterweisheit verlacht. Der griechische Mensch sah die Welt als getragen und durchwaltet von einer Fülle natürlicher Kräfte, die jenseits von Gut und Böse standen, die die Menschen zum Glück oder Unglück, zum Heil oder Fluch, zum Recht oder Unrecht bestimmten und diese Naturkräfte waren ihnen, gleichviel ob sie Vertreter des Guten oder Bösen, des Heils oder des Fluchs waren, göttlich, sofern sie Würde und Vornehmheit besaßen und soweit sie des Unendlichen entkleidet, begrenzte sinnliche Gestalt angenommen hatten. Der höchste Wert einer so geschauten Welt war der Herrenmensch; natürliche Kraft, geadelt durch Vornehmheit und Würde.

Diesem Wertfühlen gibt die griechische Kunst Ausdruck, sie schafft ein Reich adliger Gestalten und adliger Formen und Formverhältnisse, aber Adel bedeutet den Griechen ein anderes als den Weimaranern. Jene verlangen natürlichen Adel, der auch jenseits von Gut und Böse noch gedeiht, die Weimaraner sittlichen Adel, ohne den ihnen der natürliche nicht voll erschien. Beide bedürfen des Maßes, weil es ohne Maß keinen Adel gibt. Aber das Maß führt nicht über das Ich hinaus zum liebenden menschheitsfördernden Tun, das der Kern des reinen Menschentum unserer Klassiker war.

In losem Verein beherrschen die griechischen Götter die Welt, deren Kräfte sie symbolisieren, bald miteinander bald gegeneinander wirkend. Eine solche Welt kann keine Entwicklung, kein Ziel haben. Die Griechen wußten von keinem Werden, vor allem von keinem sittlichen Werden. Sie kannten nur das natürliche Sein, und dieses Sein war ihnen göttlich. Ihnen war das Göttliche eine Tatsache, den Weimaranern war es als Aufgabe gegeben. Die Griechen stellten daher das Sein, die Weimaraner das Werden dar[1]; wo die Griechen die Tatsachen, verkündeten sie das Ideal. Als Höchstes mußte den Weimaranern ein Weltzustand erscheinen, in dem das Werden sein Ziel erreicht, in dem das Ideal des Menschentums Wirklichkeit geworden wäre. Als die Krönung ihres dichte-

[1]) Man denke an 'Iphigenie' und 'Tasso', an 'Maria Stuart', die 'Jungfrau von Orleans' und die 'Braut von Messina'. In allen wird sittliches Werden dargestellt.



rischen Schaffens mußten sie die sentimentalische Idylle betrachten. die die Griechen nicht einmal denken konnten.

Das Formgefühl der Griechen und der Weimaraner trieb zur typischen Darstellung, aber da die Griechen das allgemein Menschliche im Sinn der Weimaraner nicht kannten, so konnten sie es auch in der Kunst nicht wollen. Sie kannten nur den griechischen Menschen in seinen nationalen und religiösen Besonderheiten und schilderten ihn nach den typischen Seiten dieses seines Wesens; aber der Typus mußte bei ihnen, den Verehrern der natürlichen Kräfte, eine andere Form gewinnen als bei den Verkündern des sittlichen Ideals. Den Griechen war, was ihre bildende Kunst mit besonderer Deutlichkeit bekundet, der unendliche Wert des Individuums noch nicht aufgegangen, der nur von einer sittlichen Betrachtung des Menschentums aus gewonnen wird. Der Typus war den Griechen Typus vor der Individualität, den Weimaranern in ihr und nach ihr. Diese sahen das Höchste verwirklicht, wo das Individuum alle seine Fähigkeiten harmonisch entwickelt und sich durchdrungen hätte mit dem allgemeinen ewigen Gesetz des Menschentums, sie bildeten daher Typen des sittlichen Menschentums, der Charakteranlage, die Griechen Typen nicht der Charakteranlage, sondern der natürlichen Stellung, der Beschäftigung und der Situation; sie schildern die Schwester, den Bruder, den Freund, die Mutter, die Gattin, den König, den Gewaltherrscher in seiner griechischen Besonderheit. Ihre Figuren haben keine Vergangenheit wie die der deutschen Klassiker, sie haben nur so viel Individualität, als für das Geschick notwendig ist, in das sie verflochten sind. Die goethische Iphigenie bringt ein reiches Erbe der Vergangenheit, eine Fülle persönlicher Erlebnisse in die Situation mit, in die sie der Dichter stellt. Sie führt ein eigenes individuelles Innenleben. Antigone ist in der Situation, in der wir sie wahrnehmen, ohne Vergangenheit. Sie bringt in sie kein persönliches Verhältnis zu ihrem Bruder, zu Kreon, zu ihrem Verlobten mit hinein. Die Situation verlangt die willensstarke Schwester und mehr ist sie nicht.

Die Weimaraner suchen im Irdischen das Ewige und Unendliche. Sie fordern vom Menschen, daß er sich mit dem Göttlichen und Ewigen in Einklang setze. Das Allgemein-Menschliche war ihnen Verwirklichung des Ewigen. Die Griechen fliehen das Unendliche, ihnen ist es nur wohl, wo das Göttliche, das ihnen mit den Kräften der Natur identisch ist, umgesetzt ist in begrenztes

menschliches Sein, wo es verendlicht ist. Bei den Weimaranern war darum die Entwicklung natürlich und folgerichtig, in der das Endliche nahezu aufgezehrt wird, indem es zur durchsichtigen Hülle des Ewigen wird, ein Weg, den wir den späteren Goethe nehmen sehen, während bei den Griechen der klassischen Zeit umgekehrt das Göttliche immer mehr versinnlicht und vermenschlicht wird.

Die metaphysischen Grundlagen der griechischen und der Weimaraner Kunst unterscheiden sich also in grundlegenden Punkten: dort die Wertschätzung der adeligen Naturkraft, hier die des adeligen Menschentums und aus dieser Verschiedenheit des Ethos mußte bei beiden eine relativ verschiedene Formung erwachsen. Es war der Durchbruch der richtigen Erkenntnis, als Schiller in seiner Abhandlung über die naive und sentimentalische Dichtkunst die Einsicht aufging, daß er, aber auch Goethe von den Griechen wesentlich abweiche, damit, daß sie das Ideal verkündigen und ihrer Kunst damit einen Unendlichkeitshintergrund geben, der der im Endlichen und Tatsächlichen befangenen Griechenkunst fremd war. Schillers Ästhetik, die als formendes Prinzip in der Kunst die Idee des reinen Menschentums betrachtet, erklärt nur die Form der Weimaraner, nicht die der Griechen. Strichs Buch beleuchtet die Kunst der Weimaraner und die Grundgedanken der Romantik von 1800 glänzend, wenn auch die letzteren mit einer gewissen Einseitigkeit, da er sie allein aus dem Gesichtspunkt der Unendlichkeit zu verstehen sucht. Für die beiden Stilgruppen der Klassik und „Romantik“ bleibt es unzulänglich, zumal die ästhetischen Grundlagen, auf denen es baut, in manchen Punkten nicht tragfähig sind.

Wenn aber die griechische Kunst Form hat, ohne daß sie das Gesetz des reinen Menschentums verkündet und wenn es daher nicht dieses Gesetz, wie Strich meint, allein ist, das Form verleiht, dann kann die romantisch-barocke Kunst auch nicht bloß deshalb ohne Form sein, weil ihr die Idee des reinen Menschentums nicht zugrunde liegt. Beurteilt man die romantisch-barocke Kunst nicht nach der romantischen Kunsttheorie, sondern nach den höchsten Kunstwerken der Stilgruppe, so gewahrt man sofort, daß auch in dieser Kunst nicht der Wille zum Ausdruck allein herrscht, sondern daß auch sie einem einheitlichen Gesetz dient, dem jeder Einzelausdruck sich unterordnet, genau wie in der klassischen Kunst. Um das zu erkennen, bedarf es nur eines flüchtigen Blicks in

einen Saal, in dem barocke Gemälde oder Statuen zusammengestellt sind. Ein einheitliches Gesetz ihrer Bildung tritt überraschend und unverkennbar hervor. Das Ethos der „romantischen“ Stilgruppe kann daher nicht die Hochschätzung einer jedes Gesetz zerbrechenden Unendlichkeit sein, die Strich ihr auf Grund der Kunsttheorien von 1800 zugrunde liegen läßt; und da ähnlich wie bei den klassischen auch bei den romantisch-barocken Einzelstilen jeder auf andere methaphysische Voraussetzungen zurückgeht, so ist es, wenn man die gemeinsamen Merkmale der beiden Stilgruppen feststellen will, unmöglich, von letzten metaphysischen Voraussetzungen auszugehen, wie dies Strich tut[1]). Man muß das Augenmerk auf das heften, was den Einzelstilen trotz ihrer verschiedenen metaphysischen Voraussetzungen gemeinsam ist.

Verfährt man so, so ergibt sich als das grundlegende Ethos der klassischen Stile, daß dem klassischen Menschen das Leben in der Ruhe und Gehaltenheit und in einer Vornehmheit, die Würde und Anmut verbindet und dabei in den Grenzen der Natur bleibt, voller erscheint, als das Leben im Bewegten und Erregten. Der romantisch-barocke Mensch dagegen urteilt umgekehrt. Ihm erscheint die gehaltene Ruhe und vornehme Beherrschtheit leer und kalt, nur in der Bewegung und Erregung fühlt er seine Kräfte, nur in ihr hat er das Bewußtsein gefüllter Existenz, des vollen Lebens. Mit diesem Grundunterschied hängt es dann zusammen, daß der klassische Mensch das Durchsichtige und Klare, die Einfachheit und Übersichtlichkeit liebt, während der romantisch-barocke Mensch dem Reiz des gefühlsmäßig Unbewußten, des Mystischen, des Verwickelteren und Bunteren offensteht, denn Ruhe und Gehaltenheit ist nur im Durchsichtigen und Einfachen, wogegen das gefühlsmäßig Dunklere und das Verwickeltere in größere Erregung versetzt.

Die Grundeinstellung der Stile bestimmt dann auch die Art des Schauens beim Künstler. Der Freund der Ruhe und Vornehmheit wird dem Gegenstand gegenüber Distanz wahren und darum objektiv sehen, der Mensch mit dem Willen zur Erregung wird sich zu einem subjektiveren Verfahren geneigt zeigen und sich mit wärmerem Gemütsanteil in die Dinge versenken, jener wird sich zum Plastischen, dieser zum Musikalischen hingezogen fühlen, der

---

[1]) Ähnlich urteilt R. Unger in seiner Kritik des Strichschen Werks: Deutsche Vierteljahrsschrift für Lit. u. Geistesg. Bd. II, 1924, S. 619.



eine wird mehr im Äußeren, der andere mehr im Innern leben, der erste wird die Dinge mit Gerechtigkeit, der andere mit Liebe betrachten[1]; aber eben weil der romantisch-barocke Künstler die Dinge mit Liebe betrachtet, braucht ihm die volle Objektivität des Bildens nicht verschlossen zu sein; die Liebe kann bei ihm bis zu einer Selbstentäußerung entwickelt sein, die nur noch in den Dingen leben und sie bis auf ihren letzten Grund mitempfindend erschöpfen will. Die proteische Verwandlungsfähigkeit in alles Sein kann sich bei ihm mit einer ganz andern Stärke entwickeln als bei dem kühle Distanz wahrenden klassischen Menschen.

Aus diesem gegensätzlichen Weltfühlen ergibt sich die Gegensätzlichkeit der klassischen und der romantisch-barocken Form. Das Ethos des klassischen Stils verlangt hinsichtlich der Ausdrucksform die Plastik, hinsichtlich der Einheitsform die strenge Gebundenheit und Beherrschtheit, die große Einfachheit und Durchsichtigkeit, die klare Überblickbarkeit und feste Geschlossenheit. Zugleich wird ihr die typische Darstellung zum Erfordernis, denn die typische Darstellung ist ruhiger und durchsichtiger, sie ist einfacher und gebundener als die individualisierende, sie zeigt die Dinge in ruhigem klarem Licht, während die individualisierende sie in flackernde Beleuchtung setzt. Die klassische Dichtung wird sich zum Vers und in der Versdichtung zu einem möglichst einheitlichen streng gehaltenen Versmaß gedrängt fühlen, weil der Vers an sich schon alles in eine höhere Sphäre emporträgt und Vornehmheit verleiht und weil ein streng gebundenes Versmaß einheitlich durchgeführt Gleichmaß und strenge Einheitlichkeit schafft. Die romantisch-barocke Form wird sich entsprechend der Gegensätzlichkeit der Wertung gegensätzlich zur klassischen verhalten. In der Ausdrucksform wird sich der Künstler zur subjektiven Schilderung und zur musikalisch-lyrischen Auflösung der Dinge getrieben fühlen, oder wo der Künstler sich leidenschaftlich und in voller Entäußerung an die Objekte hingibt, da wird er sie aus wärmerer erregterer Hingabe mit leidenschaftlichem Eindringen in ihre Besonderheiten schildern. Er wird sich in alle ihre Einzelheiten vertiefen, die erregtere individualisierende Darstellung wird ihm Bedürfnis sein. Er wird die Dinge weniger in ihrer Selbständigkeit als in ihrem Zusammenhang mit den dunkeln mystischen Hintergründen des Seins sehen. Sein Ausdrucksbedürfnis wird ge-

---

[1]) Vgl. Strich S. 181.



weckter und leidenschaftlicher sein als das des klassischen Menschen, daher werden sich bei ihm Einheitsform und Ausdrucksform stärker gegeneinander spannen, er wird sich mit einer freieren gelösteren Einheitsform begnügen müssen. Die straffe klassische Einheitsform, ihre Einfachheit und leichte Überblickbarkeit widerspricht zudem seinem Grundfühlen, sie zeugt von Ruhe und Gehaltenheit, die seinem Ideal widerspricht, während die freiere und gelöstere Form, die einem reicheren Wechsel des Ausdrucks Raum gewährt, seiner Vorliebe für das Bewegtere und Erregtere entgegenkommt. Er mag daher in demselben Werk Vers und Prosa, das Tragische und das Komische vereinigen. Der klassische Künstler, der alles zu würdevoller Vornehmheit und in die Einheit der Stimmung erhebt, braucht die Prosa nicht, sie ist in seinem adeligen Werk kein Bedürfnis und hat in ihm keinen Sinn und die Mischung von Tragik und Komik würde die Ruhe der einheitlichen Stimmung zerstören, die ihm am Herzen liegt. Sie müßte ihm allzu bunt, ja fast wie ein hanswurstartiges Durcheinander erscheinen. Der barocke Künstler dagegen, der etwa von der Liebe zu allem Sein, von der großen Ehrfurcht für die Natur erfüllt ist, darf das Ärmliche und Niedrige, über das der klassische Künstler hinwegsieht, nicht durch den Vers in eine ihm fremde, sein Wesen zerstörende Höhe emportragen und die Mischung des Tragischen und Komischen ist ihm ebenso aus der Ehrfurcht vor allem Sein Bedürfnis, wie sie seiner Vorliebe für die vielseitige Erregung entspricht, nur muß er, wo er Prosa und Vers verbindet, die Prosa zu seinem Vers in der Weise stimmen, daß er auch die Prosa ins Erregtere versetzt. Nur die ruhige Prosa erweist sich als unverträglich mit dem barocken Stil. Die der Prosa und dem Vers, der Tragik und der Komik gemeinsame Erregung überspannt die Gegensätzlichkeiten dieser verschiedenartigen Haltungen und bindet sie zur Einheit.

Der klassische Mensch verlangt etwas, was dem Wesen des Lebens entgegengesetzt ist, Ruhe, Gehaltenheit, Vornehmheit. Der romantisch-barocke liebt, was das Wesen des Lebens ausmacht, Bewegung, Erregung, Buntheit. Dort schränkt das Ethos die volle Entfaltung des Lebens ein, hier kommt sie dem Leben entgegen und läßt ihm freien Lauf. Dafür muß der romantisch-barocke Künstler auf die strenge Gebundenheit der Einheitsform verzichten, und da alle Form Gebundenheit ist, so muß er die Gebundenheit unter dem Anschein der Bewegung verstecken. Sie darf bei ihm

unter der größeren Fülle der Lebensdarstellung nur eben durchscheinen als eine die Vielheit zusammenhaltende Macht.

Im klassischen Stil ruht ein besonderer Nachdruck auf der Form. Die Form als etwas dem vollen Leben Entgegengesetztes, das volle Leben Einschränkendes tritt auffällig und sprechend hervor. In ihm liegt daher die Form im Charakter des Ethos selbst. Ohne diese strenge Gebundenheit in die Form ist kein klassischer Stil. Insofern mag man die klassische Kunst als Formkunst bezeichnen. Ein Künstler des klassischen Stils, dessen Bestreben auf Ausdruck allein ginge, der erklärte, die Form sei nichts, der Ausdruck alles, wäre eine undenkbare Erscheinung. Im barocken Stil liegt wohl auch Gebundenheit, weil alles Ethos Gebundenheit ist. Aber es ist keine Gebundenheit an das Gebundene und Gebändigte, sondern an das Erregte und Bewegte. Die Form erfüllt sich daher bei ihm unbewußter als im klassischen Stil, da sie das Leben nicht zurückdrängt, sondern ihm eine viel freiere Entwicklung gewähren darf. Sein Ethos treibt nicht so unmittelbar zur Formung wie das der klassischen Kunst. Wo daher romantisch-barocke Künstler über die Aufgaben ihres Stils nachsinnen, zumal wenn es im Gegensatz gegen einen gebundenen Stil geschieht, da wird ihnen leicht die Form nicht zum Bewußtsein kommen und sie werden sich zur Mißachtung der Form verleiten lassen. Aber wo sie es tun, da tun sie es auf Kosten der Kunst und wo sie sich gegen die Form ereifern, täuschen sie sich; denn aller Unterschied der Stile ändert nichts daran, daß im Kunstwerk das Gesetz der Einheitlichkeit in der Mannigfaltigkeit erfüllt und die Art dieser Erfüllung und aller Ausdruck an die Einheitlichkeit eines beherrschenden Ethos gebunden sein muß. Auch in ihm fühlt sich der Künstler unter einem Gesetz, dem er sich nicht entziehen darf. An diesem Gesetz hat er etwas, was über das Zeitliche und seinen Wechsel hinausgeht, was Dauer besitzt, was ins Ewige emporträgt. Denn Ethos meint nicht eine vorübergehende und wechselnde Stimmung, sondern eine Gesinnung, die ihren Charakter an der Überzeugung hat, daß der in ihr geschätzte Wert dauernde Gültigkeit besitzt und allgemein anerkannt werden muß, daß in ihm ein ewiges Gesetz des Menschentums sich ausspricht.

Das Ethos des barocken Stils ist nicht, wie Strich meint, negativ, gesetzlose Unendlichkeit, sondern positiv, grenzensetzend und daher geeignet die Einheit zu begründen, die erst im sich Verändernden Form schafft. Im barocken Stil geht in der Sprache

und im Metrum die Erregung als formschaffende Einheit durch alle Verschiedenheit des Ausdrucks durch. Das Ethos greift in beiden Stilgruppen über jeden Einzelausdruck über. Wenn im klassischen Stil das Erregte beruhigt dargestellt wird, so wird im barocken Stil das Ruhige erregt wiedergegeben. Das geht aus Strichs eigener Darstellung hervor, wo er die dramatische Sprache Schillers und Shakespeares, die prosaische Goethes, Kleists, Novalis' und Hölderlins miteinander vergleicht[1]). Dort ergibt sich ohne weiteres, daß die Sprache der „Romantiker" nicht allein durch die Bedürfnisse des Ausdrucks bestimmt ist, sondern durch etwas über diese Bedürfnisse Hinausliegendes, durch das Ethos, das ihre dichterische oder prosaische Rede ganz unabhängig davon, welchem augenblicklichen Inhalt sie zum Ausdruck dient, einheitlich macht und also in der Fülle des Ausdrucks Gebundenheit an ein Gesetz — und das ist Form schafft.

Weil also jeder Stil von einem Ethos getragen ist, weil er ein bleibendes über alle Einzelinhalte übergreifendes Gesetz hat, deshalb hat jeder Stil einen Maßstab, mit dem er mißt, nicht bloß der klassische. Das zeigt sich vor allem daran, daß jedes Ethos ausscheidet. Jeder Stil kann nur darstellen, was seinem Weltfühlen irgendwie zugekehrt ist, was sich mit ihm noch packen läßt. Er nimmt zwar auch Widerstrebendes in sich auf, aber nur soweit es ihm eine Seite zukehrt, die ihm die Einbeziehung ermöglicht. Der klassische Stil als der Stil der Gebundenheit und Vornehmheit ist auf einen verhältnismäßig engen Ausschnitt des Lebens beschränkt. Die Erregungen der wilden ungebändigten Leidenschaft und alle Versenkung ins mystisch Dunkle und damit auch der Genuß der unbestimmten und mächtig wogenden Lebensfülle der untermenschlichen Natur ist ihm versagt[2]). Er vermag, was tief im Gefühlsmäßigen und Instinktiven wurzelt, nicht zu bewältigen. Eine Gretchennatur ist in ihm ganz undenkbar. Auf die Schilderung des Lebens der kleinen Leute mit seinen Freuden und Leiden, auf die Wiedergabe des kleinlich Häßlichen und Niedrigen muß er verzichten, er kann von dem seiner Grundeinstellung widersprechenden Leben nur brauchen, was irgendwie aristokratische Vornehmheit und durchsichtige Klarheit anzunehmen fähig ist. Eine so unbeherrschte Natur wie Tasso mag er in seine

---

[1]) S. 207 ff.

[2]) Vgl. dazu Strich S. 169.

Lebensschilderung hereinnehmen, weil sie sich in aristokratischen Formen bewegt und die Kleinbürger einer Rheinstadt, weil in ihnen mit bewundernswerter Kunst der Adel der gesunden Natur herausgekehrt ist. Das Verbrechen des aristokratischen Menschen steht ihm offen, die Jagonaturen haben keinen Zutritt in sein Reich.

Der romantisch-barocke Stil ist je nach dem besondern Ethos der in ihm sich betätigenden Künstler bald enger als der klassische, bald unendlich viel weiter. Wird er etwa zum dionysischen Unendlichkeitsgenuß entwickelt wie bei Klopstock und Hölderlin, so bemerkt man sofort, wie wenig Wirklichkeit er in dieser Fassung in sich hereinzunehmen vermag. Aber in seinem Ethos als solchem sind unendlich reiche Möglichkeiten enthalten und Shakespeare, Rembrandt und der junge Goethe haben seine Fähigkeit zu einer fast unbegrenzten Lebensschilderung ans Licht gebracht. Aber grenzensetzend ist sein Ethos doch auch, denn auch wenn der barocke Künstler in brüderlicher Liebe mit allem Sein, mit den Reichen und den Armen, mit den Vollentwickelten und den krüppelhaft Verunstalteten, mit den Guten und den Verbrechern zu leben vermag, so trennt ihn doch sein Ethos von der sichern beherrschten Vornehmheit und der ruhigen Vernunftklarheit und das sind doch nicht bloß Darstellungsweisen der Kunst, sondern Verhaltungsweisen des Seins. Der romantisch-barocke Künstler wird sie für gewöhnlich gar nicht sehen und wenn er sie sieht und ausspricht, dann kann er sie nicht voll Form werden lassen, er kann sie nur in der Verschiebung in eine unruhige Form wiedergeben und damit in eine Form, die ihr Wesen aufhebt, wie Goethe in der beherrschten Form, in die er seinen unbeherrschten Tasso kleidet, die Unbeherrschtheit seines Tasso aufgehoben und gerichtet hat. Denn alle Form, weil sie Gebundenheit an eine Gesinnung ist, richtet das dieser Gesinnung Widerstrebende, nicht bloß die klassische, wie Strich meint.

Form entsteht daher in allen Stilen durch die Erfüllung des Formgesetzes der Einheit in der Mannigfaltigkeit in der Weise, wie es das Ethos des Stils gebietet, sie ist Gesetz und Maßstab, der unterscheidet und richtet, ist ewiger Wert und zeitlose Dauer. Form ist darum auch kein Unterscheidungsmerkmal der Stile, sondern der Begabungen. Der klassische Künstler hat sie nicht, wenn er den göttlichen Funken nicht in sich hat, er bringt es dann nur zu einer leeren und nichtigen Scheinform und der barocke Künstler schafft sie — bisweilen wohl ohne sie zu wollen — wo ihn der Genius ergreift.

All das wird vollends klar, wenn man, statt sich an die allgemeine Einstellung des romantisch-barocken Gesamtstils zu halten, der für sich allein nie Form geworden ist, die Einzelstile ins Auge faßt, in denen der Barockstil aus einer Abstraktion zur konkreten Erscheinung wird, in denen er sich mit einer besonderen Metaphysik füllt und sich daher als ein viel individuelleres und bestimmteres Gesetz kennzeichnet, als es der allgemeine Grundsatz der Bewegung und Erregung ist.

Von Klopstock erklärt Strich, seine Ästhetik wisse nichts als vom Ausdruck[1]). Gesetzt dem wäre so, was wollte das besagen, wenn jeder Blick auf seine Kunst das Gegenteil bekundet. Die Form Klopstocks ist nicht vom Bedürfnis nach dem Ausdruck des immer wechselnden Inhalts allein bestimmt. Sie spricht ganz ebenso ein Ideal aus wie die der klassischen Kunst, nur daß dieses Ideal anderer Art ist als das klassische. Klopstock sucht die stürmische Erregtheit einer vom Gedanken an ihre Unendlichkeit gehobenen Seele. In diesem Unendlichkeitsrausch erst lebt der Mensch das wahre und volle Leben. Auch die tränenreiche Melancholie über die Endlichkeit ist nur die Kehrseite des immer wachen Unendlichkeitsgefühls. Dieses Ethos schafft, kein Haar anders, als bei den Weimaranern die Idee des harmonischen Menschentums, die Form. Aus ihm entspringt die Erregtheit und der hohe Ton seiner Worte und das Bedürfnis nach einem dem Unendlichkeitsrausch entsprechenden freibewegten Rhythmus. Es geht so bedingungslos durch wie der Wille zur Gehaltenheit im klassischen Stil. Kein Vers und keine Strophe bei ihm, die nicht von diesem Willen bestimmt würden; ihm muß sich der Ausdruck der wechselnden Inhalte unterordnen. Auch das Milde und Sanfte wird nicht beruhigt gegeben[2]), sondern von der hochgespannten Erregtheit einer Seele aus, die die Höhe und Würde ihrer Unendlichkeit nicht vergessen kann. Dieses Ethos ist der Maßstab, an dem sich alles messen lassen muß. Er schließt das Derbe, das sinnliche Behagen, das Schlichte und Einfache, das kleinlich Böse und Gemeine aus. Das Böse darf in die Welt Klopstocks nur herein, wo es versetzter Unendlichkeitsdrang ist. Es erscheint als Sinnlosigkeit, wird aber nicht bloß dadurch, sondern allein schon durch die Form Klopstocks gerichtet, die ganz edle und erregte Gehobenheit ist.

---

[1]) S. 227 ff.
[2]) Ein Beispiel dafür bietet Strich auf S. 234/5.

'Die Räuber' Schillers gelten als formlos. Der reife klassisch gewordene Schiller hat sie selbst so betrachtet, er hat in seiner Jugendpoesie nur noch „der Natur nachlässig rohe Töne“ gehört, allein in diesem Punkt hat sich Schiller getäuscht. Die Form seiner 'Räuber' steht so gut unter einem einheitlichen Gesetz wie seine reifen Werke, sie haben Stil, d. h. ihre Form ist von Anfang bis zum Schluß nicht der wechselnde Ausdruck wechselnder Inhalte, sie ist nicht in diesem Sinn Abspiegelung der rohen Natur, sondern sie ist durch ein Ethos gebunden. Der Rousseaujünger Schiller wollte Natur und er sah sie in der Kraft, die da erwächst, wo die Individualität in ungehemmter durch keine Konvention eingeschnürter Freiheit waltet. Von dieser Gesinnung aus schuf er sich einen ganz einheitlichen Stil. Durch das ganze Stück geht die studentische Kraftsprache, die dem gebildeten konventionell verfeinerten Ausdruck ins Gesicht schlägt und das übersteigerte maßlose Pathos der Leidenschaften. Alle einzelnen Inhalte des Dramas müssen sich diesem Stil fügen. Es entstehen wohl Spielarten dieser Form, aber keine Abweichung von ihr. In der Fabel und dem Gedankeninhalt seiner Dichtung rechnet Schiller furchtbar ab mit der Kraftlosigkeit und Unfreiheit seiner Zeit, aber der Geist einer ihrer Freiheit bewußten Kraft wird bei ihm Form und allein schon die Form der 'Räuber' übt ein beständiges Gericht über die Mattigkeit und Kraftlosigkeit seiner Zeit. Daß der junge Schiller Form zu schaffen vermochte, war das Zeichen seiner dichterischen Berufenheit, daß aber das Ethos seiner Form und damit die Form selbst jugendlich unreif war und Kraft in der Rohheit und Überladung suchte, hatte zur Folge, daß die auf ein solches Ethos gegründete Form als Unform erscheinen mußte, sobald die Unreife dieses ihres Ethos durchschaut und damit klar geworden war, daß sich aus solchem Ethos keine ein reifes Bewußtsein befriedigende Form gewinnen ließ [1]).

Auch Goethe war im Bann Rousseaus, als er den Stil seines Faust I. geschaffen hat. Aber tiefer und innerlich gereifter als der junge Schiller sah er die Natur, die ihm wie Schiller der höchste Wert war, nicht in der rohen Kraft oder in der wilden Leidenschaft, sondern in allem, was unvermittelt aus dem gesunden Instinkt der Seele fließt, im Unmittelbaren, Unreflektierten, Naiven, in der Herzenswärme, in der mystischen Ergriffenheit, in der

---

[1]) Siehe dazu meine 'Ästhetik' S. 377 ff.

derben Kraft, in der sprühenden Geistigkeit. Diese verschiedenen Seiten des naturhaft Unmittelbaren gestatten und erfordern einen sehr verschiedenartigen Ausdruck. Trotzdem entsteht aus der Einheitlichkeit des Ethos eine so einheitliche Form, daß der Stil des 'Faust' sich, unerachtet der bisweilen spürbaren Verschiedenheit seiner Abfassungszeit bei seinem Erscheinen alsbald von allen vergangenen Stilen als eine nie so dagewesene ganz einheitliche, ganz originale Form abgehoben hat und deshalb auch nachgeahnt werden konnte in einer Weise, die sich sofort als Faustform zu erkennen gibt. Die Faustform vermag auch Widerstrebendes in sich hereinzunehmen, falls es ihr eine Seite zukehrt, an der sie es packen kann. Sie bewältigt das Gedankenhafte und Reflektierte, sofern es sich in Geistesblitzen gibt. Die kraftlose Pedanterie Wagners, die kalte herzlose nüchterne Verständigkeit Mephistos sind von ihr nicht ausgeschlossen, weil Wagner in seiner harmlosen Naivität, Mephisto in der genialen Unmittelbarkeit seines witzsprühenden Geistes die Eigenschaften besitzen, die sie im Fauststil möglich machen, doch können sie in ihn nur als humoristische Figuren eintreten; denn wie jede Form, richtet auch die Faustform; und natürlich schließt sie auch aus. Getragene Gehobenheit ist ihr fremd, weshalb die hochstilisierte Anrede an den Erdgeist in der Szene „Wald und Höhle“ aus Goethes italienischer Zeit von jedermann als stilwidriges Einschiebsel empfunden wird.

Und wenn die festgeprägte Form des ersten Teils dieses Stück als fremden Eindringling ausscheidet, so zeigt auch der II. Teil eine Formsprache, die ihn vom I. Teil trennt. Keine Gestalt des I. Teils könnte im II. Teil wiederkehren. Wie wäre ein Gretchen, eine Frau Marthe, ein Bruder Valentin im II. Teil denkbar? Auch Faust und Mephisto, die vom I. in den II. Teil hinüberwandern, müssen sich ins blutleer Abstraktere verwandeln, um in ihm bestehen zu können. Das aber beweist, daß auch der II. Teil Form, d. h. Einheitlichkeit der Darstellung hat, trotz der unsäglichen Ausdrucksbuntheit und der nie rastenden Lust zum Malen in ihm. Auch ihm liegt ein einheitliches Ethos zugrunde, das selbst die Verbindung der gegensätzlichen Stile der Klassik und Romantik im Helenaakt als Ausfluß desselben Formwillens erscheinen läßt. Strich hat dieses Ethos aufs feinste gekennzeichnet[1]). „Goethe“, sagt er, „trat immer mehr aus der Erscheinung zurück,

---

[1]) S. 333.

weil sie ihm als Gleichnis nur der ewigen Ideen aufging.“ Er hatte den „Blick eines Auges, dem die bildliche Welt durchsichtig und die urbildliche sichtbar geworden ist.“ „Er sieht nicht die Erscheinung, aber die Idee“, oder mit anderen Worten: dem Dichter des II. Faust war nur ein Leben vollwertig, dem alles Vergängliche nur noch ein Gleichnis war. Ein solches Ethos gestattet keine voll durchbluteten Gestalten und keine lebensvollen aus der Wirklichkeit gegriffenen Situationen. Sollen die Bilder einer solchen Dichtung nichts sein als Zeichen ewiger Ideen und doch den Anschein von Leben mitbekommen, den sie brauchen, um Poesie zu sein, so ist eine bis aufs äußerste getriebene Malerei mit den sprachlichen, akustischen und rhythmischen Mitteln der Poesie, ein Charakterisieren mit Worten, Satzbildungen und Satzverbindungen und mit vokalischen, konsonantischen und rhythmischen Klängen vonnöten und da die festgebundene klassische Haltung wie die gelöste romantische gleicher Weise zu den ewigen Typen des Menschenseins gehören, so vertragen sich in dem Gedicht das Malen mittels der strengen Gebundenheit der klassischen Wortfügung und des klassischen Rhythmus mit der Charakterisierung durch Auflösung der Sprache in musikalischen Klang, eine Verbindung, die in anderer Verwendung jede Einheit der Form zersprengen würde.

Beim II. Teil des ‘Faust’ tritt dasselbe ein wie bei Schillers ‘Räubern’; niemand kann die Einheit des Ethos leugnen, das über allem Ausdruck in beiden Dichtungen waltet und in dieser Hinsicht haben die beiden Dichtungen Form, aber wie man bei der Form der ‘Räuber’ fragen muß, ob ihr Ethos nicht jugendlicher Unreife entstammt, so mag man beim II. Teil des ‘Faust’ die Frage aufwerfen, ob seine Welteinstellung nicht jenseits des in der Poesie noch Verwirklichbaren liegt und mithin einem Greisengeist entsprungen ist, der über die volle Poesie hinausgewachsen war. Wer dieses letztere bejaht, der muß die Form des II. Faust ebenso als Aufhebung und Zerstörung der Form betrachten, wie die ‘Räuber’ für den formlos werden, dem über die Unreife ihres Ethos kein Zweifel ist.

Jeder aus einem menschlich vollwertigen Ethos fließende Stil hat also Form. Das liegt in seinem Wesen. Stil ist nie bloß Ausdruck; in aller Kunst, nicht bloß in der klassischen durchdringt, mit Schiller zu reden, die Form als zeitloses Gesetz, als das dem Künstler vorschwebende Lebensideal den zeitlichen und wechselnden Inhalt. Nur die Betonung beider Elemente ist verschieden. In

der festgebundenen klassischen und expressionistischen Form tritt das zeitlose Gesetz, in der romantisch-barocken der wechselnde Inhalt stärker hervor; aber ein Ideal liegt jedem Stil und aller Form zugrunde und es ist noch die Frage, was menschlicher ist, die kühle Objektivität, mit der der klassische Künstler der Welt gegenübersteht oder die warme Brüderlichkeit, mit der sich der große Barockkünstler zu allem Sein hingezogen fühlt.

Aber wie die Form nie bloß Ausdruck ist, so ist sie auch nirgends bloß Gesetz, sondern zugleich in allen Stilen, auch im klassischen Ausdruck. Strich trennt auch in diesem Punkt allzusehr. Die klassische Form ist ihm auch darum allein Form, weil sie nach seiner Überzeugung ihren Inhalt nicht ausdrückt, sondern Ferne zu ihm hat [1]). Es ist schon mehrmals gesagt, daß die Form in jedem Stil auch ihrem Wesen Fremdes in sich aufnehmen kann, wo es ihm eine Seite zukehrt, an der sie es zu packen vermag und daß sie, wenn sie es tut, es richtet als etwas ihrem Ethos Widersprechendes, aber in jedem Stil muß die Form dem vorwiegenden Inhalt gemäß sein, sie muß sein Kleid und Gefäß sein. Der homerische Hexameter und die epische Sprache Homers ist nicht bloß der Reflex einer über jeden einzelnen Inhalt hinausliegenden ewigen Gesetzmäßigkeit, sie spiegeln auch nicht bloß die Phantasieeinstellung, die der epische Darsteller einnimmt, die ruhige Betrachtung vergangenen Geschehens als eines ununterbrochen fließenden Stromes [2]); sondern sie sind der Ausdruck für den hauptsächlichen Inhalt des epischen Gedichts, für die Größe, Würde und den Pomp des heroischen Seins, sie sind also auch „malend und ausdrückend", ganz abgesehen von den zahlreichen viel bewunderten Stellen, in denen der Dichter Einzelheiten des Inhalts durch Rhythmus und Sprachklang ausmalt.

Und wo könnte es eine Lyrik geben, deren Form nicht zugleich auch Ausdruck wäre? Hält sich das lyrische Erlebnis im Bereich des bewegten, aber nicht stürmisch erregten Gefühls, so fordert es im gebundenen Stil die strophische Gliederung in feststehenden immer wiederkehrenden lyrischen Systemen, die in solchen Fall auch im freieren Stil vorherrschen. Diese immer wiederkehrenden Maße aber stehen in einem festen Verhältuis zu den in ihnen ausgedrückten besonderen Inhalten. Die kriegerische

---

[1]) S. 180, 190, 231; in der 1. Aufl. auch noch S. 235.

[2]) Strich S. 233.



Leidenschaft des Alkaios hätte sich nicht in dem sanften Melos der Sappho aussprechen lassen. Nähert sich dagegen das Gefühl der stürmischen Erregung, der überschwenglichen Begeisterung, dem dionysischen Rausch, so bringt es die Aufgabe der Form Ausdruck zu sein mit sich, daß im gebundeneren und freieren Stil eine gelöstere sprachliche und metrische Form Platz greifen muß. Erregungen solcher Art suchen naturgemäß jede für sich die eigene metrische Form, sie können sich nicht in vorhandene Maße einschnüren lassen, deshalb gibt es in den Chorliedern Pindars und der Tragödie keine dauernd wiederkehrenden feststehenden Formen, wie das in der schlichten Gefühlslyrik die alkaiische und sapphische Strophe sind und auch innerhalb des einzelnen Lieds wird die für das ganze Lied gewählte Strophe durch Auflösung und Zusammenziehung der Füße frei behandelt. Die Form löst sich aus der Gebundenheit, die die festbleibenden Maße haben, ins Freiere und Ungebundenere, weil sie Ausdruck einer ungebundeneren Stimmung werden muß. Wenn sie im klassischen Stil die Gebundenheit der Strophe nie gänzlich sprengt und nie vollständig in den freien Rhythmus übergeht, so tut sie das, weil über ihr das Ethos der Gehaltenheit als letzte Grenze gebieterisch steht, die auch die Begeisterung nicht überspringen darf. Die Begeisterung muß bis zu dem Maß gebändigt werden, daß ihr die gebundene Strophe noch als Ausdruck dienen kann. Die festgebundene Form darf und muß wohl gelockert werden, aber darf nicht ganz preisgegeben werden, denn das hieße zugleich das den Stil tragende Ethos preisgeben. Im barocken Stil dagegen, dessen höchster Wert immer bewegtes und erregtes Leben ist, fehlt eine solche Bindung und deshalb darf sie auch die Bindung der Strophe fallen lassen und im freien Rhythmus dahinstürmen, der dem barocken Stil und seinem Ethos besonders gemäß ist; denn was im klassischen Stil an den Grenzen der Möglichkeiten steht, die im Stil bewältigt werden können, die strömende Begeisterung ist im barocken Stil die höchste Erfüllung des Ethos, das zum Lebensrausch in allen seinen Arten und zum mystischen Unendlichkeitsgenuß drängt, deshalb kann im barocken Stil die Begeisterung voller aufrauschen, ohne mit der dem Ethos gemäßen Form in Widerstreit zu kommen, wie sie es im klassischen tun würde.

Weil alle Form auch Ausdruck ist und nur bisweilen und ausnahmsweise eine gewisse Ferne zum Inhalt hat, deshalb muß auch das klassische Gedicht, in dem die wesentlichen Inhalte

wechseln, sich in einem bunten Wechsel der Form bewegen. Im griechischen Drama geht das so weit, daß nicht bloß die metrische Form und der sprachliche Ausdruck, sondern sogar die Dialekte sich ändern[1]). Andererseits kann auch die romantisch-barocke Dichtung sich mit einer durch das Ganze durchgeführten Form begnügen, wo der wesentliche Inhalt sich in dieser Form aussprechen läßt, wie etwa die ungestüm vorwärtsdrängende Leidenschaft einer über die Wirklichkeit erhöhten mythischen Welt im erregt behandelten fünffüßigen Jambus der 'Penthesilea'. In beiden Stilarten umfließt dann die einheitliche Vers- und Sprachform den Inhalt in freiem Spiel, ihm bald näher bald ferner stehend. Doch verlangt der Charakter des einmal gewählten einheitlichen Verses und der einheitlichen Sprachform, daß der Inhalt zu ihm gestimmt werde und ihm nichts zugemutet werde, für das er nicht irgendwie auch Ausdruck sein kann. Ist aber bunter Wechsel in Versmaß und Ton erforderlich, so wird die Einheitlichkeit der Form in beiden Stilen verbürgt durch das in aller dieser Verschiedenheit einheitlich waltende Ethos und das ist im klassischen Drama die Beherrschtheit vornehmer Naturen, die auch in der starken Erregung eine letzte Ruhe nicht preisgibt.

Strich findet es als besonders kennzeichnend für die Inhaltsferne der klassischen Form, wenn Schiller vom lyrischen Dichter verlangt, daß der Dichter die leidenschaftliche Bewegung des Gemüts, falls er sie zum Inhalt seines Gedichts macht, doch nicht in der Form zum Ausdruck bringe[2]). Welche Verwirrungen doch der vieldeutige Begriff Form anstiftet! Die Formung besteht für Schiller darin, daß die leidenschaftliche Erregung mit dem klassischen Ethos durchdrungen wird, daß sie gemäßigt und in edle Ergriffenheit gemildert wird. Strich dagegen versteht ihn so, als würde die leidenschaftliche Erregung vom Dichter dargestellt, aber in einer Form, die ihr ferne bleibt und sie daher richtet. Wo aber wäre das bei Schiller der Fall? Der klassische Schiller nimmt an der leidenschaftlichen Erregung selbst die Formung vor; ehe sie in

[1]) Strich meint S. 180: „Im klassischen Gedicht deckt sich Form mit idealem Inhalt völlig, aber nur mit idealem Inhalt." „Die Form ist es, welche das Ideal des Dichters anspricht und dieses Ideal heißt zeitlose Dauer." Die griechische Lyrik und das griechische Drama zeigen besonders deutlich, daß die klassische Form auch die vorübergehenden zeitlichen Inhalte anspricht, wie andererseits die barocke Form auch dem Ideal des Dichters Ausdruck gibt.

[2]) S. 180.



sein Gedicht eingehen darf, wird sie gedämpft. Der Schmerz darüber, daß auch das Schöne sterben muß, wird in festlich wehmütige Gehobenheit umgesetzt, die ihren schlechthin angemessenen Ausdruck in dem in der Erregung beruhigten großzügigen elegischen Versmaß und in der festlichen Gehobenheit von Schillers Sprache findet. Schiller meint Wirklichkeitsferne der Form, wo ihn Strich von Inhaltsferne reden läßt. Die klassische Formung erzwingt den klassischen Gehalt und dieser verlangt den beruhigten Ausdruck als seine adäquate Verkörperung.

Form als Ergriffensein von einem höchsten bleibenden Wert und als die daraus entspringende Verwirklichung der dauernden überindividuellen Formgesetze hebt aus der Zeit heraus und trägt ins Zeitlose empor, aber sie hat noch eine andere davon verschiedene und doch mit ihr zusammenhängende Eigentümlichkeit. Da Form in der Natur nirgends vorhanden ist, so entfernt sie und zwar in allen Stilen (auch in den naturalisten) von der Wirklichkeit und hebt das Kunstwerk aus dieser heraus in eine ideale Welt. Und sie verdankt diese Wirkung nicht bloß dem Bleibenden und Dauernden, das sie enthält, sondern auch dem Umstand, daß sie ihren einzelnen vorübergehenden Inhalten vollendeten Ausdruck gibt, also ihrer malenden Kraft. Sollte es wirklich so sein, wie Strich immer wieder behauptet, daß der vollendete Ausdruck in besonderem Maß in die Zeit bannt, während nur die inhaltsferne Form (die es im Grunde ja gar nicht gibt) über die Zeit erhebt? halten uns die wundervoll malenden Verse der Kerkerszene im 'Faust' besonders im Zeitlichen fest? Sind nicht Verse wie die folgenden:

„O laßt uns knien, die Heiligen anzurufen!
Sieh unter diesen Stufen, unter der Schwelle
Siedet die Hölle! Der Böse,
Mit furchtbarem Grimme, macht ein Getöse“

vollendet und daher wie alles Vollendete jenseits der Zeit? Versetzen solche Verse nicht, auch wenn man sie nur als Ausdruck einer vorrüberrauschenden einmaligen Stimmung nimmt, ohne daß man an ihnen das Ethos der bleibenden Hochschätzung der Gefühlsunmittelbarkeit und Herzenswärme beachtet, in eine ideale Welt? Hat nicht alle Ausdrucksform eben als vollendet in sich eine selige Befreitheit? Vollendeter Ausdruck (auch in Prosa und doppelt im Vers) verewigt und es zeigt sich, wie verkehrt es ist, Ausdruck und Form als etwas wesenhaft Verschiedenes zu trennen. Einheits- und Ausdrucksform sind nur in der Abstraktion zu unterscheiden.

Im wirklichen Kunstwerk gehen sie ineinander über und Form hat die entgegengesetzte Aufgabe, Zeitliches voll auszudrücken und zugleich ins Ewige zu erheben und dieses letztere wirkt sie ebensowohl damit, daß sie voller Ausdruck des Zeitlichen ist als daß in ihr ein ewiges Gesetz des Menschenseins durchscheint.

Wenn dann Kunst durch die Form nach ihren beiden Seiten, nach Seiten der Einheits- und der Ausdrucksform dem Zeitlichen entrückt, so vollendet die Kunst diese Erhebung über die Zeit dadurch, daß sie in ihrer Lebensdarstellung die ewigen Gesetze heraustreten läßt, die sich im Zeitlichen auswirken, daß sie dem Individuellen typische Hintergründigkeit gibt. Strich will die Erhöhung der Darstellung ins Typische nur der klassischen Kunst zugestehen. Die romantische Kunst hebt als die Kunst der Unendlichkeit, der ewigen Veränderung und Bewegung alle Gesetzmäßigkeit auf, sie macht alles zum einmaligen Klang in der Melodie der unendlichen Zeit[1]). Hier rächt es sich am meisten, daß sich Strich durch die romantische Ästhetik bestimmen läßt. Im Wesen der Kunst liegt es, daß sie überall das Wesenhafte, was über dem Zufälligen und Einmaligen steht und sich als bleibende Beschaffenheit der Dinge ausweist, aufsucht und darstellt, mag sie sich dabei eines mehr typisierenden oder mehr individualisierenden Stils bedienen. Je nach der verschiedenen metaphysischen Einstellung sehen die verschiedenen Stile und Persönlichkeiten das Bleibende und Typische in anderer Weise und an anderen Seiten der Wirklichkeit, aber wo Höhenkunst ist, da wird in allen Stilen ein Bleibendes und Dauerndes aus der Flucht der Erscheinungen herausgehoben. Strich stellt zwei Gedichte von Goethe und Eichendorff gegeneinander, die zum Gegenstand die lyrische Meeresstille wählen (Goethes „Tiefe Stille herrscht im Wasser" und Eichendorffs „Ich sah von des Schiffes Rande"); aber die Meeresstille, meint Strich[2]), werde bei Goethe „zu einem zeitlosen Mythos: denn er stellt nur ihre ewigen, wesenhaften dauernden Züge dar. Eichendorff macht sie zu einer Melodie der unendlichen Zeit." Die beiden Gedichte sind nicht gleichwertig, Goethes par Verse ein Meisterwerk, während die 'Meeresstille' von Eichendorff nicht zu seinen besten lyrischen Eingebungen gehört und es daher nicht verwunderlich wäre, wenn sie nicht zur vollen Typik gelangt wäre. Auch stellen sie die 'Meeresstille' von ganz verschiedenen Seiten

[1]) S. 167/8.
[2]) S. 174/5.

dar, Goethe die 'Meeresstille' vor dem Sturm, Eichendorff die 'Meeresstille' der friedlichen durchsichtigen See. Gleichwohl sind sie in dem einen gleich, daß sie beide Dauerndes und Wesenhaftes geben. Goethe, der objektiv blickende Klassiker stellt die bange Ahnung gefahrvoller Stürme fast nur mit den Zügen des Objekts dar, die diese Stimmung wachrufen, Eichendorff, der Romantiker, verlegt den Schwerpunkt vom Objekt ins Subjekt, er spricht von den Träumen, zu denen die Meeresstille reizt, aber das Träumen selbst und der Inhalt seiner Traumbilder tragen durchaus typischen Charakter. Es liegt in der Natur unseres Geistes, daß er durch die durchsichtig glatte See zum Träumen angeregt wird, daß er in die Tiefen des Meeres versunkene Länder und Städte hineinträumt und daß der Gegensatz zwischen der stillen traumverlorenen Tiefe und der bei aller Ruhe immer bewegten und veränderlichen Oberfläche die Phantasie beschäftigt und sie zur mythischen Gestaltenbildung aufruft. Dort die Seele unter dem Bann des Sichtbaren, hier zu freiem aber typischem Spiel der Phantasie gelockt, eins so wesenhaft wie das andere.

Größe hat keine Kunst, wenn sie nicht irgendwie das Bleibende herausstellt. Darin machen die großen romantisch-barocken Künstler keine Ausnahme. Niemand hat das ewige Gesetz großartiger enthüllt als Shakespeare und der junge Goethe. Shakespeare sieht aus der unendlichen Fülle des Seins mächtige, aber im ewigen Sein angelegte und notwendige Leidenschaften aufsteigen und er stellt dar, wie diese Leidenschaften sich brechen an den ewigen Gesetzen des Seins. Othello ist nicht bloß ein Eifersüchtiger, sondern bei aller Feinheit der Individualisierung, die Shakespeare seiner Gestalt hat angedeihen lassen, die Eifersucht. Diese ist dargestellt in ihrem Wesen und in ihrem typischen Geschick. Was will die dürftige Typisierung, die die Griechen ihren Gestalten gegeben haben, neben den Großtypen, die Shakespeare, Cervantes und der junge Goethe geschaffen haben, in denen ganze Kreise des Menschenseins nach ihrem innersten Wesen und dem aus ihm notwendig fließenden Geschick aufgehellt werden, neben Don Quichote und Sancho Pansa, neben einem Othello, Hamlet, Macbeth und Romeo und Julia, neben Werther, Faust und Mephisto. Spengler konnte die Kulturentwicklung der abendländischen Menschheit nach Faust als einem Urtypus des Menschenseins benennen. Kleists 'Kätchen von Heilbronn' ist gewiß ein romantisches Drama, es arbeitet mit den dem klassischen Gefühl widerstrebenden

dunklen, undurchsichtigen Gemütszuständen der Hypnose, aber in dieser unklassischen Hülle offenbart sich ein ewiges Gesetz der Frauennatur: ihre unendliche Hingabe- und Aufopferungsfähigkeit. Ich verstehe nicht, wie Strich [1]) die Äußerung Goethes billigend anführen konnte: Er (Goethe) begreife es nicht, daß Kleist sich an einen so besonderen Fall wie den Kohlhaas geklammert habe. Freilich das Anklammern an den besondern Fall liegt nicht in der Linie des klassischen Empfindens, aber wenn man Goethes Worte anführt, so muß man Goethe entgegenhalten, was dieser nicht gesehen hat, daß im besondern Fall ein Ewiges und Allgemeines erschaut ist: Die Selbsthilfe des gröblich verletzten Rechtsgefühls und die Tragik, der sie nach den Gesetzen der Welt verfällt. Kunst und die Gesetzlichkeit des Seins aufzeigen ist ein und dasselbe.

Indem der barocke Stil, dank seiner individualisierenden Darstellung, den Menschen von seiner Umgebung und den ihn bedingenden Verhältnissen nicht löst, sondern ihn aus ihnen herauswachsen läßt, gelingt es ihm, seine typischen Gestalten aus viel unergründlicheren Tiefen heraufzuholen als dem klassischen Dichter in seiner durchsichtigeren Welt mit seinen selbständigeren Gestalten. Romeo und Julia mit ihrer für ein Liebespaar typischen Weltblindheit, die an ihrem eigenen Selbstwiderspruch scheitern muß, sind auf den Hintergrund einer von glühenden Lebenstrieben durchpulsten südländischen Stadt gestellt, sie sind mit einer ganzen Welt zusammengeschaut, als deren höchste Blüte sie erscheinen. Auf diese Weise gewinnt ihr Bild eine wunderbare Weite und in der Weite eine staunenswerte Geschlossenheit, es wird zu einem Kosmos im Kleinen.

Auch die Geschlossenheit möchte Strich nur der klassischen Kunst zuerkennen. Der romantischen Kunst der Unendlichkeit und Unbegrenztheit spricht er sie ab. Wie man das angesichts der Welt Shakespeares, des jungen Goethe, Kleists und Hölderlins kann, ist mir unverständlich. Sie haben eine andere Geschlossenheit als die der Klassiker, die Strich liebevoll charakterisiert hat. Aber wie kann man sie überhaupt leugnen? Der Künstler kann die Gesetzlichkeit des Seins nur nach einer bestimmten Seite der Wirklichkeit aufzeigen. Er kann sie immer nur in einer bestimmten Begrenzung vorführen, aber in dieser Begrenzung bringt er sie mit

[1]) S. 106.

einer Vollständigkeit zur Anschauung, daß wir im einzelnen Werk eine für sich bestehende und in sich ruhende Welt vor uns zu haben glauben. Solche Werke sind 'Romeo und Julia', 'Macbeth', 'Othello' von Shakespeare, der 'Werther' von Goethe, aber auch die 'Penthesilea', und der 'Empedokles'. Was fehlt im 'Empedokles' zum Bild des reformatorischen Genies, so wie es Hölderlin gesehen hat? Geschlossenheit gehört zu den notwendigen Eigenschaften des Kunstwerks, mögen sie in gebundener oder in freierer Form ausgeführt sein.

Ziehen wir das Ergebnis: Kunst, die nur Ausdruck, nicht Form ist, gibt es nicht. Wohl sind klassische und romantisch-barocke Kunst auf entgegengesetzten Prinzipien beruhenden Stilgruppen; sie müssen daher in vielen Punkten verschieden bilden und Strich hat in zahlreichen Einzelheiten ihre Unterschiede feinsinnig herausgestellt, aber in drei Punkten sind sie gleich: Sie müssen Form schaffen, indem sie die Formgesetze erfüllen auf Grund eines einheitlichen, bleibenden Lebensideals, das die Art der Formung bestimmt und allen wechselnden Ausdruck unter sein einheitliches Gesetz zwingt, sie müssen die Welt in ihrer bleibenden Gesetzlichkeit aufzeigen und sie müssen das Kunstwerk runden zur Geschlossenheit. Wer die beiden Stilgruppen in ihrer Unterschiedenheit verstehen will, darf nicht eine Formkunst und Ausdruckskunst unterscheiden, sondern er muß fragen, wie sich Form in der einen und in der andern Gruppe verwirklicht. Nur so erniedrigt er die romantisch-barocke Gruppe nicht zu einer Kunst zweiten Rangs, die kein Gesetz und keine Form kennt, sondern vermag zu verstehen, wie aus ihr die größten Meister der Kunst, Michelangelo und Shakespeare, Bach und Rembrandt, der junge Goethe und Beethoven hervorgehen konnten.

Bemerkung der Redaktion.

Es entspricht dem Objektivitätsstreben der 'Deutschen Vierteljahrsschrift', daß wir diesen Ausführungen als bedeutsamer Erörterung eines sachlich wichtigen ästhetischen Problems Raum geben, obwohl sie sich zugleich gegen ein Buch wenden, das einen der Mitherausgeber der 'Vierteljahrsschrift' zum Verfasser hat. Herr Professor Strich selbst sprach sich für die Aufnahme der Abhandlung aus. An welchem Punkte eine Entgegnung seinerseits einsetzen könnte, die zu einer weiteren Klärung des Begriffs der Formlosigkeit führen müßte, sehen wir wohl. Doch kann Herr Professor Strich unserer Aufforderung, selbst das Wort zu ergreifen, nicht entsprechen, da ihm zu einer eingehenderen Auseinandersetzung augenblicklich die Zeit fehlt.

Wege neuerer englischer Literaturforschung.

Von Hans Hecht (Göttingen).

I.

Ein Überblick über die neueren literargeschichtlichen Forschungen der Anglistik wird feststellen müssen: die literarphilosophische Betrachtungsweise, die Anschauungsform, wie sie im Hinblick auf die deutsche Literatur Gundolf und Strich, Unger, Walzel und ihre Schüler in bekannten und mit Recht geschätzten Werken entwickelt haben, ist hier noch nicht recht heimisch geworden. Weder in Deutschland noch in England. Diese Feststellung bedarf zunächst weder des Beifalles noch des Bedauerns. Sie kennzeichnet eine Tatsache. Ein im besten Sinne repräsentatives Werk wie B. Fehrs kühne, mit starkem Griff gestaltete 'Englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts'[1]) vermeidet zwar den Begriff Geschichte in seiner Titelgebung, ist aber in seinem ganzen Wesen und seiner innersten Anlage nach geschichtlich orientiert, und auch in seinem technischen Aufbau durchaus von den Grundsätzen verschieden, wie sie etwa Unger in seiner Schrift 'Literaturgeschichte als Problemgeschichte' vor kurzem entwickelt hat[2]). Fehr kennt die neuen Wege. Er schreckt auch nicht vor kraftvoller Eigenäußerung zurück, aber die Macht, die seine Hand führt, die verbindend, ausgleichend, grenzsetzend wirkt, bleibt die Geschichte, das Anschauen der Gegenwart unter dem Bewußtsein der Vergangenheit. Wenn der Engländer als der geborene Nominalist und Pragmatiker vor allem Metaphysischen ein Kreuz zu schlagen pflegt, so ist auch diese Reaktion nicht Zufall, sondern Denkanlage, die sich gegen Verallgemeinerung, sei es auf politischem sei es auf kulturellem Gebiete, instinktiv in Abwehrstellung

[1]) Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. von Oskar Walzel, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. Wildpark-Potsdam 1923–25. Das soeben mit der 15. Lieferung abgeschlossene Werk soll in einem zweiten, der englischen Romantikforschung gewidmeten Aufsatz besprochen werden.

[2]) Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft. I. 1924.



begibt. Ausnahmen bestätigen hier gewiß die Regel und deuten fast immer auf ausländische Einflüsse hin, deren Wirkung selbstverständlich nicht ausschließlich in dem Anreiz fremden Importgutes zu suchen ist[1]).

Aber trotz mancherlei Einschränkungen läßt sich nicht verkennen, daß auch der anglistische Zweig der Literaturforschung aus allzu engen Bindungen, kümmerlicher Aneinanderfügung von Lebensdaten und Werken, einseitig überschätzender Quellenkunde, philiströser Vergabung von Lob und Tadel und mancherlei andern Bedenklichkeiten, die sich allmählich eingestellt hatten und bei der Jugend der ganzen Wissenschaft einem vorzeitigen Marasmus bedenklich ähnlich sahen, kraftvoll herausgewachsen ist. Eine energische Wendung zu geistesgeschichtlicher Betrachtungsweise hat auch diesem Forschungsgebiet Zuwachs an Beweglichkeit, Reichtum, Weite und Tiefe verliehen. Man hat gesehen: hinter den Einzelheiten erheben sich Einheiten, schließen sich Gruppen zu Typen zusammen, weist endlich der Urtyp zurück auf ein Letztes, Äußerstes, aus dem lebendige Kraft fließt und zu schöpferischer Tat wird. Ein Wort aus Shelleys 'Entfesseltem Prometheus' (II, 4, 2—7) lautet:

I see a mighty darkness
Filling the seat of power, and rays of gloom
Dart round, as light from the meridian sun
Ungazed upon and shapeless ... neither limb,
Nor form, nor outline; yet we feel it is
A living Spirit.

Geheimnisvollstes und Höchstes anzudeuten, diene hier mit Willen das Wort des Dichters, nicht das des Philosophen. Es offenbart mit einem Schlage das Ziel, zu dem die neuere Literaturdeutung auf den verschiedensten Wegen hinstrebt. Wie auch die Scheidung, die beliebt wird, beschaffen sein mag, nach Generationen, Landschaften, Ständen und Gesellschaftsschichten, als Kultur-, Stiltypen-, oder Problemgeschichte, welchem Element das Übergewicht zufällt, dem politischen, sozialen, philosophischen, ästhetischen, religiösen, mystischen; in Einem treffen sich alle Methoden: im Suchen nach dem lebendigen Geist, an dem auch die Philologie teilhaben will und soll. Der Dienst am Worte erfüllt sich mit neuem Inhalt. Ein jüngerer Forscher hat vor kurzem diesen Wortdienst als einen Beitrag zur Grundlegung der (englischen) Philologie bezeichnet und

[1]) s. Else Wentscher, Englische Philosophie (Handbuch der Englisch-Amerikanischen Kultur) Berlin 1924, besonders in der Einleitung und in dem Abschnitt 'Resultate', S. 133—135.

sich so ausgedrückt: „Philologie ist: Kenntnis und Bewußtsein des Welt-Wertes der Sprachüberlieferung eines Volkes (Sprachgemeinschaft) und der Völker (Einheit des Wortes). Die Philologie führt in das Geheimnis des menschlichen Daseins“[1]). Wie das im Einzelnen gemeint ist, soll hier unerörtert bleiben. Unwesentliches weicht, damit das Bedeutende bis in seine letzten Beziehungen hinein verfolgt werden könne, durchaus nicht zum Schaden des analytischen Verfahrens an sich, das neben der Synthese seine volle Berechtigung behält, aber hinter Beiden erhebt sich das Bewußtsein von dem symbolischen Werte des dichterischen Gebildes als der Verkörperung ewig formenden Weltwillens, der im Kleinsten wie im Gewaltigsten hervortritt: in der frommen Hand des mönchischen Glossators wie in der tragischen Manie des Lear-Schöpfers. Es liegt darin keine Geringschätzung des Vortrefflichen, das frühere Generationen geleistet haben, sondern nur eine Anerkenntnis lebendig treibender Kräfte der Gegenwart:

we feel it is
A living Spirit.

II.

Das Herantreten an die hier nur gestreiften Gedankengänge und Forschungstendenzen läßt uns die Internationalität bestimmter literargeschichtlicher Probleme an einem die Gegenwart lebhaft bewegenden Beispiele deutlich empfinden. Sie erwirbt auch scheinbar Äußerlichem wie Organisationsfragen und bibliographischen Unternehmungen durch den tieferen Hintergrund neue und gesteigerte Anteilnahme, ohne die Hochwertigkeit der durch keine Organisation zu ersetzenden konstruktiven Kraft der Einzelpersönlichkeit zu verringern oder gar auszuschalten.

Der deutsche Individualismus, bekannt durch seine Tüchtigkeit, bedenklich durch seine Grenzen, wird zusammenfassenden Bestrebungen gegenüber wohl immer ein Element des Widerstandes bilden, vermutlich auch dann, wenn einmal wieder dem Wirtschaftskörper des Reiches und damit auch der Wissenschaft ergiebigere Mittel zugeleitet werden können. In seiner Richtung zum Guten wie zum Schlimmen liegt zweifellos etwas Schicksalshaftes. Ihm gegenüber dürfte ein Hinweis auf die weitmaschige, schon viele Länder umfassende *Modern Humanities Research Association*[2]) für

[1]) Th. Spira, Shelleys geistesgeschichtliche Bedeutung. Gießen 1923. S. 93.
[2]) Im Folgenden MHRA.

manche Leser dieser Zeitschrift nicht ohne einiges Interesse sein. Dergleichen Organisationen kennen zu lernen und ihre Auswirkungen zu verfolgen, bildet eine der Aufgaben unserer Auslandstudien. Sie ist um so befriedigender, als wir uns ohne Überhebung gestehen dürfen, daß kein Baum dieser Gattung zur Entwicklung gebracht werden kann, dessen Wurzeln nicht irgendwo im Boden deutscher Forscherarbeit gewachsen sind.

Die MHRA wurde am 1. Juni 1918 in Cambridge gegründet. Ihre Hauptaufgabe erblickt sie in Förderung neuphilologischer Studien auf sprachlichem und literarischem Gebiet durch internationale Zusammenarbeit, durch Erleichterung des Gedankenaustausches in persönlichem und schriftlichem Verkehr, mit der Absicht den Schäden zu großer Isolierung vorzubeugen und zur Verständigung bei mehrfacher Inangriffnahme desselben Themas zu führen, um unnötige Zersplitterung der Energie zu vermeiden. Sie formuliert neuerdings ihr Programm mit diesen Worten: „An International Association founded to further research and higher studies in Modern Languages and Literatures and to unite all who engage in such studies in one world-wide fraternity.“ Ihre Präsidenten waren bisher: Sir Sidney Lee, Gustave Lanson, O. Jespersen, W. P. Ker, J. M. Manly, Benedetto Croce; für das Jahr 1924/25 wurde gewählt der Professor der deutschen Sprache und Literatur an der Universität London J. G. Robertson. Die Präsidentialansprachen dieser Gelehrten sind veröffentlicht worden[1]), zuletzt die Benedetto Croces über 'Shaftesbury in Italy' (in italienischer Sprache). Die Mitgliederzahl dürfte das neunte Hundert erreicht haben. Von sechs Zweigstellen befinden sich drei in England, eine in Paris, zwei in den Vereinigten Staaten. Verbindung wurde aufgenommen mit der *English Modern Language Association*, mit der *Modern Language Association of America*, der *English Association* und der *Philological Society*. Als Publikationsorgan dient die 'Modern Language Review', in deren Lieferungen das Bulletin jeweils abgedruckt wird. Von größeren Veröffentlichungen, die den Namen der MHRA tragen, sind bisher vier Bände einer 'Annual Bibliography of English Language and Literature' (1920—23) herausgegeben worden. Als erster Band einer *Research Series* ist eine Sammlung von Briefen der Mme. de la Fayette und Gilles 'Ménage' im Dezember 1924 erschienen (Herausgeber: H. Ashton). Von Gruppenbildungen im Gebiete der Vereinigten Staaten, die zwar

[1]) s. Anglia Beiblatt XXXIV,, S. 311—314.

nicht unmittelbar organisatorisch mit der MHRA verknüpft sind, aber doch durch Vorstand und Mitglieder in einer Art Personalunion und Interessengemeinschaft mit ihr stehen und über deren Tätigkeit das Bulletin regelmäßig Bericht erstattet, seien zwei hervorgehoben: das *Committee of Mediaeval Latin Studies* der vereinigten amerikanischen gelehrten Gesellschaften und die *Research Group on Literary Tendencies in the later 18th Century,* beide, besonders die letztgenannte, für die Anglistik von erheblicher Wichtigkeit. Die schöne Arbeit von H. D. Snyder 'The Celtic Revival in English Literature' (Cambridge und Harvard 1923) ist, um ein Beispiel zu nennen, aus diesem geistig regen Forscherkreise hervorgegangen. Wir haben es hier mit einer Macht zu tun, die den Höhepunkt ihrer Entwicklung noch nicht erreicht, auch noch mit beträchtlichen finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, aber unter zielbewußter Führung weit über die Angelsachsenkontinente hinausgreift, vereinzelte Mitglieder in Australien, Indien und Japan, zahlreiche in den romanischen Ländern, vor allem in dem anglistisch bemerkenswert regen Frankreich, viele auch in Skandinavien, in der Schweiz, in Polen, in der Tschechoslowakei aufweisen kann. Deutschland fehlt, nicht nominell, aber tatsächlich. Die Frage erhebt sich: können wir den Versuch machen, das isolierende Band zu lösen? Sie wird von der weiteren Frage abhängig sein: hat die Vereinigung eine gegen das Deutschtum gerichtete Spitze, deren Abschleifung dann selbstverständlich erst abgewartet werden müßte? Ich habe diese Frage schon vor einigen Jahren in unmißverständlicher Weise, unter Anspielung auf den Namen der MHRA als einer Vereinigung zur Beförderung der Humanität, dem geschäftsführenden Sekretär vorgelegt und darauf von Prof. Allen Mawer in Liverpool eine durchaus befriedigende, spontan herzliche Antwort erhalten. Inzwischen hat sich der geistige Horizont zu reinigen begonnen, haben die Möglichkeiten, auch gegenüber einzelnen widerstrebenden Elementen, deutsche Denkart und deutschen Forscherwillen zur Geltung zu bringen, eine entschiedene Verbesserung erfahren. Sie uns zunutze zu machen, ist Politik des Geistes. Der Einsatz, den wir zu bieten haben, ist nicht geringer wie das uns vorschwebende Ziel: Klärung und Befreiung des Weltempfindens aus den Umstrickungen der Leidenschaften und Lügengewebe. Neben der von der MHRA herausgegebenen 'Bibliography of English Language and Literature' stehen die von Sir Sidney Lee und F. S. Boas redigierten Bände: 'The Year's Work in English Studies,' ein Unternehmen der *English Association,* ver-

öffentlicht durch die Oxford University Press. Vier Bände liegen vor, der erste für 1919/20, der zweite für 1920/21, mit dem dritten (1922) ist die Einheitlichkeit des Kalenderjahres erreicht worden. Die 'Bibliography' strebt Vollständigkeit an und ist ein Bücher-, Schriften- und Rezensionenverzeichnis im landläufigen Sinne, ohne erläuternde oder kritische Beigaben. Sprache und Literatur finden gleichmäßige Berücksichtigung. 'Year's Work' bietet, unter Aufteilung der einzelnen Perioden an verschiedene Bearbeiter, kommentierte Auswahl, kritische Berichte unter Betonung des Wesentlichsten, dessen Bestimmung natürlich dem Urteil der Bearbeiter und Redaktoren anheim gegeben bleiben muß. Die sprachliche Seite tritt hinter die literargeschichtliche zurück, auch in den dem Alt- und Mittelenglischen vorbehaltenen Abschnitten. Beide Veröffentlichungen beziehen die angrenzenden Gebiete wie Malerei, Musik, staatliches und kirchliches Leben, Universität, Schule, Gesellschaftskultur usw. nicht ein, beide behandeln dagegen die jüngste Gegenwart als integrierenden Bestandteil ihres Stoffes: das Schwergewicht neigt sich ihr zu, wie das bei der Aktualität der in Frage kommenden Werke und Persönlichkeiten vom Standpunkte des Engländers aus zu verstehen und zu erwarten ist.

III.

Jenseits der Pforte der bibliographischen Hilfsmittel enthüllt sich vor unserem Auge das Stromsystem der englischen Literatur in seiner Gesamtheit: einheitlich, mächtig, in sich geschlossen, doch gespeist von zahlreichen Nebenflüssen, die von nah und fern herbeieilen, in den Hauptlauf einmünden, ihn verbreitern, bereichern, ihn aber doch nicht von seiner Richtung, seinem ihm von Ewigkeit her gesteckten Ziele ablenken, dem er sich langsam und majestätisch entgegenbewegt:

From the great deep to the great deep he goes. —

Aus niederdeutschem Gebiet löst er sich in altgermanischer Zeit los, Urgeröll alter Sage und Dichtung mit sich reißend. Kirche und Gelehrsamkeit dämmen seinen Lauf ein, aber die Heldenkraft seiner Stammesjugend bleibt ihm gewahrt. Kelten, Nordleute und Franken drängen sich an seine Ufer; eine Zeit lang überwuchert ihn gar das Gestrüpp eines fremden Idioms. Aber er kämpft sich ins Freie: alte Ritterart tönt aus der Dichtung des Gawein-Poeten, und ernst rauscht es um seine Gestade vom Drängen der Scharen, die Peter

dem Pflüger folgen, das Heil ihrer Seelen zu suchen. Da steht auch schon der erste Wächter des Stromes: Geoffrey Chaucer, wohl eingeweiht in höfisches Wesen, ein Freund der hohen und der leichteren Muse Italiens, er, der zum ersten Male den Morgenstern des Humanismus grüßt — *Fraunceys Petrark, the lauriat poëte* —, und doch so ganz Engländer bleibt in seiner Freude an Kraft und adligem Wesen, an Frohsinn, Derbheit und dem behaglichen Humor seiner aus echtem Heimatholz geschnitzten Wallfahrer zum Schreine Thomas a Beckets. Das Strombett erweitert sich. Das neuerstandene Altertum spendet seinen Zufluß. Machtvoll spiegelt sich das England der Tudors und der ersten Stuarts in den dahinbrausenden Fluten seiner Dichtung ab. Namen von hohem Klange werden laut; die der Sonettisten, der Epiker, der Lyriker: Sir Philip Sidney, Edmund Spenser, Thomas Campion. Die Stimmen einer Welt umfaßt der eine Name: William Shakespeare. Viele Völker und Zeiten haben an seinem Genius geformt, allumfassendes Menschentum bewegt seine Seele, aber sein Werk, die Blüte, der Inbegriff seines Schaffens bleibt englisch, groß in seiner unmittelbaren Wirkung, unerschöpflich in seiner Strahlkraft auf die Zukunft, lebendig unter uns und doch in seinen äußersten Möglichkeiten weder ganz begriffen noch vollkommen ausgewertet: das Drama germanischer Fügung. Kein Verweilen ist möglich. Durch immer neue Landschaften, durch jäh wechselnde Beleuchtungen und Stimmungen, durch peitschende Wetter und satten Frieden verfolgen unsere Blicke den dahin eilenden Strom, und das ist das Wunderbare und Einzigartige von jetzt ab: kein Kampf wird ausgefochten, dessen Widerhall uns in der Dichtung versagt bliebe, kein Geschlecht tritt auf, dessen innerstes Wesen im Dichterwort seinen gestaltenden Ausdruck nicht fände. *Λαμπάδα... παραδιδόντες ἄλλοις ἐξ ἄλλων*: sie reichen in Wahrheit einer dem andern die Fackel zu. Der Mantel Shakespeares kann noch im Vorübergehen den Knaben Milton gestreift haben. Als das 'Verlorene Paradies' zum ersten Mal gedruckt wurde, tobte der Karneval der Restorationszeit durch die Prunkräume von Whitehall. Von dem einsamen Blinden —

> In darkness, and with dangers compassed round,
> And solitude —

erbat und erhielt Dryden die Erlaubnis zur Dramatisierung des epischen Gedichtes. Pope, Addison, Swift, jeder in seiner Weise, klären, vollenden, erweitern das Werk Drydens, und aus dem unmittelbaren Freundes- und Bekanntenkreise Popes ringt sich die

englische Frühromantik los. Noch einmal, um die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, bis in dessen viertes Jahrzehnt hinein, im Zeitalter der Hochromantik, leuchtet unser Strom auf unter der gnadenreichen Sonne ursprünglich dichterischen Erlebens und Vollbringens, dann trüben sich die breiten Fluten, deren Schicksal es jetzt sein muß, die Abwässer des sozialen und demokratischen Jahrhunderts in sich aufzunehmen. Eine Bierbrauerei entsteht unfern der Fundamente von Shakespeares Schauspielhaus, Speicher, Werften und Docks verdunkeln den Pfad, auf dem unter Elisabeth sorgfältig gehegte Schwäne dahingezogen waren. Verschwunden die Barken. In öligschillernder Flut ankern die Riesendampfer des Ozeans. Gelbbraun drückt der Himmel auf Rußschwarten, der Lärm der Arbeit, des Welthandels, zerspellt die Luft. Aus seinem Toben wird die Klage der Not, der Schrei aufbegehrenden Trotzes vernehmbar. Endlich preßt sich unser Strom donnernd durch die Schleusen des großen Krieges hindurch — und mündet? Hört auf? Versiegt? Unsere Sinne sind nicht scharf genug, um auf diese Frage Antwort erteilen zu können. Laute Siegesfanfaren ertönen von drüben nicht, doch will es Gläubigen bedünken, als ob hinter den Nebeln des Absturzes das Licht eines neuen Menschheitsmorgens heraufdämmere: ewiger Hoffensmut! Wir lassen das auf sich beruhen. Unser Gleichnis hat dann seinen Zweck erfüllt, wenn es die Unzerstückbarkeit jenes mächtigen Gefüges, als welche wir die englische Literatur erkennen, veranschaulichen konnte. Die Notwendigkeit, auch die Literatur der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit in den Kreis unserer Fachstudien und, soweit als möglich, auch in den Schulunterricht hineinzubeziehen, ergibt sich als logische Folgerung. An literarhistorischen Handbüchern ist seit den Darstellungen von O. Elton [1]) und H. Williams [2]), von L. Kellner [3]) und B. Fehr [4]) kein Mangel mehr. Textauswahlen stehen in den Lesebüchern von Jiriczek [5]) und Brie [6]) zur Verfügung, ihre Ergänzung bis in die unmittelbare Gegenwart hinein bereitet keine unüberwindlichen Schwierigkeiten. In Fehrs angekündigtem Werke

---

[1]) A Survey of English Literature (1780—1880). 4 Bde. London 1920.

[2]) Modern English Writers (1890—1914)². London 1924.

[3]) Die englische Literatur der neuesten Zeit von Dickens bis Shaw. Leipzig 1921.

[4]) s. oben S. 273.

[5]) Viktorianische Dichtung. Heidelberg 1907 und 1909.

[6]) Englisches Lesebuch (Neunzehntes Jahrhundert). Heidelberg 1923.

'Die moderne englische Prosa' (1870—1920)[1]) wird der erhoffte Ausbau nach einer Seite hin geleistet werden. Eine spannendere Aufgabe läßt sich kaum denken, als an Texten der Gegenwart das Ringen um die literarische Gestaltung der Zeitgedanken zu verfolgen und zugleich von Dichter zu Dichter und von Werk zu Werk das erstaunliche zähe Fortleben, die ungeschwächte Fruchtbarkeit und Gegenständlichkeit der alten Überlieferungen inhaltlich und formal beobachten zu können. Denn eindringlich lehrt uns gerade das Studium der englischen Geisteswelt: es gibt keine durch unsere Sinne feststellbare, durch unsere Sprache zu umschreibende Erscheinung unserer Zeit, die nicht in die Vergangenheit zurückwiese. Über allem waltet das Gesetz, dem Niemand und Nichts entfliehen kann. Wir werden niemals ganz frei, niemals ganz gegenwärtig sein, ja schon die Begriffe Freiheit und Gegenwart sind nur durch die Wahrnehmung ihrer Gegensätze, aus denen sie sich losgelöst haben. Ohne diese wären sie — nichts. Wollte man sich die Mühe nehmen, aus den Geschehnissen eines Tages, und seien sie von ungestümstem Neugestaltungsdrang beherrscht, die Summe des nicht in der Vergangenheit Enthaltenen auszuscheiden, man würde die Spärlichkeit des Restes als bitterste Armut empfinden. Das gilt für die Erscheinungen des staatlichen und bürgerlichen Lebens, und mit derselben Uneingeschränktheit für die Welt aller künstlerischen Schöpfungen. Es gibt keine reine Wesensschau, die Bestehendes richtig zu deuten vermöchte, denn jedes Wort, das wir sprechen, jeder Gedanke, den wir fassen, jeder Traum, von dem wir uns tragen lassen, bleibt geschichtlich gebunden und bedingt.

IV.

Die Beschäftigung mit dem Mittelalter schien eine Zeit lang in Verruf geraten zu sein und im günstigsten Falle nur noch als ein notwendiges Übel im Fortschreiten der philologischen Ausbildung ertragen zu werden. Das gilt selbstverständlich nicht von der Forschung, wohl aber von dem Widerhall, den sie in weiten Kreisen der Studierenden und im Lehrerberuf Wirkenden fand. Hypertrophie in einer bestimmten Richtung hatte hier zweifellos eine starke Reaktion hervorgerufen. Ein Zuviel von Homiletik, Poëma Morale und Bruder Orrms geleierten Septenaren hatte verstimmt und zu ungerechter Unterschätzung des Gesamtgebietes veranlaßt. Die

[1]) Verlag von B. G. Teubner. Leipzig.

Kost war weniger Schuld daran, wie die Art und Weise ihrer Zubereitung. Man hatte Brot gefordert und glaubte Steine empfangen zu haben. Es war ein Protest gegen selbstauferlegte, zu enge Grenzsetzung.

Indessen hat der Umschwung, die rückläufige Bewegung des Rhythmus, nicht lange auf sich warten lassen. Je inbrünstiger, je aufrichtiger, je freudiger, je reiner und hoffnungsvoller man dem Genius des Tages zu huldigen bereit war, desto unfehlbarer und erschütternder mußte unsere tiefe, geistige Verbundenheit mit dem Mittelalter offenbar werden. Man empfand sie fraglos über die Aufklärung, über die Renaissance hinweg, wie Heimkehr nach langer Pilgerfahrt in fremden Landen. Wie sollte es auch anders sein? Mit der Metaphysik jeder romantischen Periode ist die Sehnsucht nach dem Entfernten, liege es nun in der Zukunft, oder in der Vergangenheit, unauflöslich verbunden. Die Bedeutung dieser Wahrnehmung erlebt zu haben, gehört zu den starken Eindrücken unserer Zeit. Kein Wunder, daß wir der Romantik mit besonderem Verständnis begegnen zu können glauben, daß wir geneigt sind, unser eigenes Zeitalter als ein romantisches anzusprechen. Ganz in diesem Geiste, also in ihrer unmittelbaren Verbundenheit mit der Gegenwart, sind die Probleme der englischen Literatur des Mittelalters bisher noch nicht aufgefaßt worden. Daß man sie zu erkennen beginnt, steht fest, aber noch gebietet der Zwang nach Sichtung des Materials, noch mauert man an den Fundamenten. Die Beleuchtung dieses Fragenkomplexes, seine Vielgestaltigkeit und Schwierigkeit erfordert besondere Behandlung. Nur auf einige Literatur hinzuweisen, wird erlaubt und erwünscht sein. A. Heuslers 'Altgermanische Dichtung' [1], ein reifes Meisterwerk, wird auf lange Zeit hinaus auch für den Darsteller der englischen Literatur den sichersten Ausgangspunkt bilden. Die oft notgedrungen zurückgestellten Kleingattungen altenglischer Dichtung werden darin ausführlich erörtert, die großen Formen, soweit sie nicht rein im Kirchlichen wurzeln, kurz, aber mit unvergleichlicher Plastik aus dem Gesamtgermanischen herausgearbeitet. Schon diese Erweiterung des Ausblicks bedeutet Anregung und Gewinn. Für die Zeit von 1050 – 1400 besitzen wir seit 1916 in J. E. Wells's 'Manual of the Writings in Middle English' [2]) einen guten, auch in der literarischen Gestaltung über das nur Grundriß-

[1]) Im Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. von Oskar Walzel, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. Wildpark-Potsdam 1924.

[2]) Yale Univ.-Press. First Supplement 1920, Second Suppl. 1923.

mäßige hinausragenden Führer, den periodisch erscheinende Supplemente (das letzte bis Januar 1923 reichend) auf dem Laufenden halten. Der Verfasser hat eine Fortsetzung seines Werkes, die das 15. Jahrhundert umfassen soll, in Aussicht gestellt. Die Kulturverhältnisse des englischen Mittelalters bis in das Tudorzeitalter schildert, unter Ausschluß der Literatur, der von H. W. C. Davies herausgegebene reich illustrierte Sammelband 'Mediaeval England' (Oxford, Clarendon Press 1924)[1]), formal und inhaltlich eine rückwärtige Ergänzung der beiden Bände 'Shakespeare's England' (1916), so daß dieser Kreis nunmehr auf das Glücklichste abgerundet zu sein scheint. Wie viel tatsächlich noch zu tun bleibt, wie reich und fruchtbar die Probleme sind, die sich dem Forscher noch darbieten, zeigt ein Blick auf das Werk des Holländers J. Huizinga, 'Herbst des Mittelalters' das vor kurzem in deutscher und englischer Übersetzung erschienen ist (die deutsche im Drei Masken Verlag, München 1924)[2]). Sein Gegenstand ist zwar der französisch-burgundische Kulturkreis des ausgehenden Mittelalters, aber wer die innige Verbindung englischen und burgundischen Geisteslebens in jener Zeit zu wägen und die zahllosen Fäden zu verfolgen versteht, die von Ufer zu Ufer hinübergreifen, der wird die Bedeutung des in der Kunst der Darstellung an Burckhardt erinnernden Werkes auch für die Erforschung der parallel laufenden Strömungen in England dankbar und freudig anerkennen. Hier hört das Mittelalter auf, stumpflastende, indifferente Masse zu sein, die ungeheuren Spannungen des in ihm beschlossenen Lebens gelangen zu eindrucksvollster Beleuchtung, und von neuen Blickpunkten aus werden wir befähigt, die geistigen Bewegungen, die wir als Humanismus, Renaissance, Reformation zu bezeichnen pflegen, mit geschärften Augen zu verfolgen.

V.

Die Neigung, Schranken niederzulegen und statt des Trennenden das Verbindende mit größerem Nachdruck hervorzuheben, kennzeichnet auf gleiche Weise die Durchforschung der auf das Mittelalter folgenden Jahrhunderte. Man pflegte die Elisabethaner von den Karlisten zu trennen, eine Scheidewand aufzurichten zwischen

---

[1]) s. auch R. Trevor Davies, A Sketch of the History of Civilisation in Medieval England, 1066—1500. London 1924. Für Schulzwecke geeignet.

[2]) Vgl. die ausführliche Besprechung des Buches durch A. Hessel in den 'Göttingischen Gelehrten Anzeigen' 1924, S. 81—87.

den Poeten der Restoration und den Klassizisten des beginnenden achtzehnten Jahrhunderts — die Begriffe Barock und Rokoko boten hierzu bequeme aber nicht unbedenkliche Schlagwörter —, die Romantik wesentlich in ihrer Kampfstellung zum Klassizismus darzustellen, und in der neusten Zeit etwa die von den Realitäten des Alltags beherrschten Dichter gegen die Phantasiebeschwingten, die Schöpfer im Idealen, auszuspielen. Hierin lag viel Zutreffendes, aber zugleich auch eine Fehlerquelle, die zu berichtigen und nach Möglichkeit auszuschalten eine Aufgabe war, der sich die beteiligten Nationen ihrer geistigen Anlage entsprechend auf verschiedene Weise unterzogen haben.

Bei den Engländern, denen dies Alles zeitlich, räumlich und psychisch am Nächsten liegt, überwiegt gegenwärtig die bibliographisch-positivistische Methode. Es ist überaus bezeichnend, wenn ein Gelehrter wie A. W. Pollard, einer der Hauptvertreter dieser Richtung, im Hinblick auf die englische Literatur ein Wort Seeley's variierend in einer Akademierede zum Shakespearetag 1923 sagen konnte: „It has been contended that it is characteristic of the English race that its best work has always been done with a striking absence of any realization of what was being achieved. When we have builded our best, we have never quite understood what we were building"[1]). Aus dieser Einstellung geht die isolierende Betrachtungsweise, die früher eher für deutsch wie für englisch gelten konnte, mit Notwendigkeit hervor. Wir haben allen Grund, ihre Ergebnisse aufmerksam zu verfolgen, denn wenn auch das Licht, das sie verbreitet, etwas hart und grell erscheinen mag, so ist es doch echt, eindringlich und vor allem: es erleuchtet. Ein wichtiges, unaustilgbares Kapitel der Shakespeare-Forschung ist auf diese Weise geschrieben worden: nüchtern, sachlich, leidenschaftslos, unter ausdrücklicher Ablehnung jeglicher Ästhetik, ja jeglicher Verallgemeinerung, und doch von jener ehrlichen guten Begeisterung getragen, deren schlichtes Ziel es ist, einer Sache auf den Grund zu kommen. Das gewaltige, vierbändige Kompendium von K. E. Chambers, 'The Elisabethan Stage' (Oxford 1923) stellt die Höchstleistung auf diesem an Einzelergebnissen reichen Arbeitsfelde dar[2]).

[1]) The Foundations of Shakespeares Text. London 1923. S. 16.

[2]) Vgl. Percy Simpson, The Bibliographical Study of Shakespeare, in: Oxford Bibliographical Society Proceedings and Papers I (Oxford 1923) und M. Förster, Zum Jubiläum der Shakespeare-Folio. Zs. f. Bücherfreunde NF. XVI (1924) S. 49—64.

Eine große Anzahl von zum Teil meisterhaften Bibliographieen verdanken derselben Liebe zum Wort und zum Buch als solchem ihre Entstehung. Sie reichen von Sir Thomas Browne über Dryden, Pope, die kleineren Poeten aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, bis zu Blake, Coleridge, Swinburne, Wilde und Yeats herab. Es ist weiter ein unbestreitbares Verdienst der englischen literaturhistorischen Schule, den Bann gebrochen zu haben, der über der dramatischen und erzählenden Produktion der Restorationsperiode lag. Wie viele Mißverständnisse, falsche Maßstäbe, wieviel Scheinheiligkeit und Dunkelmännertum, übelstes Erbe der viktorianischen Periode da wegzuräumen war, läßt sich mit den wenigen Zeilen, die wir für diese Feststellung erübrigen können, nicht dartun. Erst jetzt kann dieser an eigentümlicher Schaffenskraft und durch Übermittlung fortwirkender Elemente gleich erheblichen Übergangsperiode unvoreingenommen das Gute abgefordert werden, das sie tatsächlich in sich trägt. Ist in den wertvollen Ausgaben die Montague Summers veranstaltet hat — zuletzt in dem prächtigen Congreve und Wicherley der Nonesuch Press — vielleicht als eine Art von Reaktion gegen zugefügtes Unrecht in schrankenloser Bewunderung die Grenze des Nachfühlbaren temperamentvoll überschritten worden, so haben wir in Allardyce Nicoll's 'History of Restoration Drama'[1]) eine nicht nur den gewaltigen Stoff selbst, sondern auch die mit ihm unlösbar verbundenen kulturgeschichtlichen Fragen mit ungetrübter Sachlichkeit behandelnde Darstellung erhalten. Hier hat die philologisch-historische Methode ihr höchstes Ziel erreicht: Leben zu erwecken, wo Todesstarrheit obzuwalten schien, durch unermüdliches Befragen der Quellen erster Hand überkommene Vorurteile zu zerstören und grauen Schemen Blut und Farbe ihres Daseins wiederzugeben. Und welcher Reichtum an Gestalten und Werken, an Plänen, Bestrebungen und Schicksalen — meist tragischen! — feiert da vor unseren Augen seine Auferstehung. Hier wurzelt das achtzehnte Jahrhundert, und zwar mit seinen beiden Stämmen, dem der Klassizität wie dem der Romantik zugeneigten.

Die Polarität dieser beiden Begriffe führt uns auf die literatur-psychologischen Studien L. Cazamian's und damit für einen Augenblick nach Frankreich, für dessen Bedürfnis nach reiner Form und sauberer Systematisierung Cazamian's Buch

---

[1]) Cambridge Univ.-Press 1923. — Neuerdings auch, weniger ausführlich, B. Dobrée, Restoration Comedy (1660—1720), Oxford Univ.-Press 1924.



'L' Évolution Psychologique et la Littérature en Angleterre' (Paris 1920) in typischer Weise Zeugnis ablegt. Ich habe an anderer, leicht zugänglicher Stelle darüber Bericht erstattet[1]) und beschränke mich aus diesem Grunde auf wenige Worte. Cazamian's Problem ist das der Periodenbildung innerhalb der neuenglischen Literatur, von der Renaissance bis zur Gegenwart, die ihm auf dem psychologisch begründeten Wechsel von gefühls- und intellekts-betonten Zeiten zu beruhen scheint, so zwar, daß eine zunehmende Beschleunigung des Pendelausschlags zwischen beiden Polen zu bemerken ist, in demselben Maße, in dem sich im *mémoire collective,* dem im Volksganzen begründeten gedächtnismäßigen Beharrungsvermögen, immer größere Rückstände aus den durchlebten Perioden ansammeln und die ursprüngliche Kraft der geistigen Rhythmik hemmen und beeinträchtigen. Es handelt sich bei ihm um eine literaturgeschichtlichte Anschauungsform, bei der Dichter und Dichtwerke zunächst im Hintergrunde bleiben, während politischen, soziologischen und ethischen Einflüssen leitende Rollen zugewiesen werden. Cazamian hat in diesem Werke ein anregendes Beispiel literaturphilosophischer Darstellung gegeben, die verallgemeinert, ohne die zu Grunde liegenden Tatsachen zu übersehen oder nicht genügend zur Geltung zu bringen. Dürfen wir es als charakteristisch für romanisches Formgefühl bezeichnen, so vergessen wir darüber doch nicht, wie sachkundig und fördernd die französische Anglistik auch auf dem Gebiete der Einzelforschung tätig gewesen ist. Ein Hinweis auf die jetzt in ihrem vierten Jahrgange stehende, vorzüglich geleitete Zeitschrift 'Revue de Littérature Comparée' und auf die großzügigen problemgeschichtlichen Untersuchungen von D. Saurat und P. van Tieghem muß genügen. Es wäre bedauerliche Täuschung, wenn man vor der Tüchtigkeit und Spannweite dieser Arbeiten die Augen verschließen wollte: vom Feinde lernt man am meisten, und wenn irgendwo, so wird sich hier ein Feld auftun, auf dem sich die Nationen, unter Wahrung ihrer Eigentümlichkeiten, zu gemeinsam Größerem und Besserem begegnen und beeinflussen können.

Nur im Vorübergehen streife ich die Arbeiten unserer schwedischen Freunde, insbesondere S. B. Liljegren's, der seiner ausgezeichneten Erstlingsschrift über Milton (Lund 1918), eine Ausgabe von Harrington's 'Oceana' und eine Untersuchung

---

[1]) Englischer Kulturunterricht, hrsg. von F. Roeder, Leipzig u. Berlin ² 1925.

über die sozialen Folgen der Auflösung der Klöster und der Aufteilung des Klostergutes hinzugefügt hat[1]). Die entscheidende Bedeutung des 17. Jahrhunderts für die Entwicklung des englischen Geisteslebens ist auch von ihm ihrem ganzen Umfange nach richtig und mit selbständiger Einstellung erkannt worden.

Hier, wo sich um politische und religiöse Kämpfe, um staatliche und gesellschaftliche Neubildungen, um Zerfall und Aufstieg literarischer Formen und Gattungen Wirbel leidenschaftlichen Geschehens schlingen, wo aus den Stürmen der Revolution, aus dem verwegenen Überschwang der letzten Stuartperiode allmählich die Morgenklarheit der englischen Klassizisten heraufdämmert, sehen wir nun auch die deutsche Forschung mit einschlägigen Untersuchungen beschäftigt, aus deren Fülle drei als typisch herausgehoben seien: Fr. Brie's Aufsatz über Deismus und Atheismus in der Englischen Renaissance (Anglia XLVIII, 54—98, 105—168), Walter F. Schirmer's Buch 'Antike, Renaissance und Puritanismus' (M. Hueber, München 1924) und Herbert Schöfflers 'Protestantismus und Literatur' (Tauchnitz, Leipzig 1922).

Wir entnehmen schon der Reihenfolge dieser Aufzählung, daß die genannten Arbeiten ein Problem in verschiedenen Abschnitten seiner Entfaltung beleuchten. Wir können es nennen: Religion und Literatur, oder Glauben und Kunst, oder es umfassend mit dem Titel kennzeichnen, den Schöffler seinem Werk gegeben hat: das einigende Band liegt klar zu Tage.

Brie's Studie bildet den Auftakt. Die Aufklärung, die religiöse Indifferenz, die Ableugnung des Göttlichen, für die uns in der englischen Literatur des 16. Jahrhunderts zahlreiche und schon wegen der Persönlichkeiten ihrer Anhänger höchst bemerkenswerte Zeugnisse vorliegen, erscheint keineswegs als sporadisch individuelle Meinungsäußerung verwegener und losgelöster Geister, sondern als eine klar zu verfolgende Unterströmung, die, nach rückwärts gesehen, mit dem Nominalismus des englischen Mittelalters in Zusammenhang steht und einmündet in die Aufklärungsbewegungen des 17. und 18. Jahrhunderts: also auch hier keine Isolierung, sondern fortschreitende Entwicklung. Der Name Marlowes taucht in unserer Erinnerung auf, aber die agnostisch-theistische Denkrichtung beschränkt sich nicht auf die

[1]) James Harringtons 'Oceana'. Lund und Heidelberg 1924. — The Fall of the Monasteries and the Social Changes in England leading up to the Great Revolution. Lund und Leipzig 1924.



literarische Bohème der Großstadt, sie hat unter der studierenden Jugend beider Universitäten, in bestimmten Kreisen des Hofadels und auffallender Weise auch unter den niederen Ständen und außerhalb Londons ihre Anhänger und Propagandisten gefunden. Daß sie sich nicht mit größerem Nachdruck in die Öffentlichkeit gewagt hat, erklärt sich nach Brie einwandfrei aus der berechtigten Furcht vor dem Eingreifen der Staatsgewalt und aus der Abneigung des Renaissancemenschen vor dem Schicksal des Märtyrers.

Vom Unglauben führen uns die Darlegungen Schirmers zu den Mächten des Glaubens zurück. Er betont: der englische Humanismus steht zum mindesten in den entscheidenden Jahrzehnten seines inneren Ausbaus im Dienste des Christentums, und die Frage lautet: auf welche Weise war es möglich, die einströmenden Elemente der heidnischen Antike mit den Grundsätzen der christlichen Ethik zu versöhnen und zu verschmelzen? Mit dieser Fragestellung wird eines der größten und interessantesten Probleme der europäischen Geistesgeschichte berührt. Die Antwort heißt vollkommen eindeutig: Die Verschmelzung konnte nur dadurch zustande kommen, daß die Überlieferung des heidnischen Altertums in christlichem Sinne umgedeutet wurde, wofür das Altertum selbst in seinen früheren und späteren Perioden Stützen und Anhaltspunkte zur Verfügung stellte. Reiner Paganismus, uneingeschränkter Weltgenuß, Wertung der Künste um ihrer selbst willen sind Züge, die sich innerhalb der englischen Renaissance nur als Ausnahmen nachweisen lassen. Moralisch-ethische Auslegung, pädagogische Strömungen, lebhaft empfundener Gegensatz zu Rom, das immer schärfer sich ausprägende Wesen einer national-protestantischen Opposition, bereiten in deutlich zu verfolgender Entwicklung dem endlichen Siege des Puritanismus die notwendigen Voraussetzungen und führen im 17. Jahrhundert zur Verdammung alles Schrifttums, das nicht zum Preise und zur Verherrlichung Gottes geschaffen wurde. 'I have used Similitudes' sagt Bunyan, indem er sich immer wieder dagegen verwahrt, mit weltlich gerichteter Literatur auch nur das Mindeste gemeinsam zu haben — Gleichnisse, wie sie Christus gebraucht hatte, um die Heilslehre allem Volke begreiflich zu machen, zu keinem anderen Zwecke. Inwieweit es statthaft ist, alle Richtungen des Dissents unter dem Begriff des Puritanismus zusammenzufassen, wie es hier geschieht, inwieweit nicht in den Gemeinschaften, die sich außerhalb der anglikanischen entwickeln, demokratische und somit ihrer ganzen Anlage nach

der weltlichen Literatur als einem aristokratischen Element feindliche Tendenzen hervorgetreten sind, also ständische Fragen mit hineinspielen, das sind Erwägungen, denen hier nicht weiter nachgegangen werden kann[1]). Die Hauptthese, die Entwicklung des puritanischen Standpunktes aus dem englischen Humanismus, bleibt unangefochten. Und wieder schweift das Auge zurück bis zum Hellenismus, zur Gnostik, zum Neuplatonismus und vorwärts bis zur Verurteilung Oscar Wildes, um an zahllosen Stellen des langen Weges auf die inneren Bedingtheiten, die strukturelle Eigenart, die Zwangsläufigkeit auch dieser geistigen Erscheinungsform hingewiesen zu werden.

Verfolgte sie Schirmer bis zur vollen Entfaltung ihrer Stärke, so untersucht Schöfflers Werk, das da einsetzt, wo Schirmer endet, die Lockerung und Überwindung der durch den Puritanismus hervorgerufenen fast übermenschlichen Spannung. Ein neuer Stand, greift — nach Schöffler — mit dem protestantischen Geistlichen, der sich der einengenden Fesseln kalvinistischer Unduldsamkeit allmählich entledigt hat, vielfältig fruchtbar in den Kreis der schöpferisch Tätigen ein. Die vom Puritanismus allein geduldeten erbaulichen Literaturgattungen verweltlichen sich unter seinem Einfluß. Die Postille wird vom Roman, wenigstens von einer bestimmten und höchst einflußreichen Abart des Romans, dem Richardsonschen Typus, abgelöst. Derselbe Befreiungsprozeß ruft das breite, bürgerliche Publikum auf den Plan, dessen Bedürfnisse den neuen Richtungen der Schaffenden entgegenkommen, so daß im Ausgleich der neuentstandenen Produktions- und Rezeptionsverhältnisse die Bedingungen sich heranbilden, von denen wir bis zur Gegenwart im Wesentlichen das literarische Leben beherrscht sehen. Im Lichte der Aufklärung entsteht die Frühromantik, nicht durch Bruch und Kampf, sondern in natürlicher Erfüllung längst gegebener Voraussetzungen, als Blüte und Frucht eines alten und tiefverwurzelten Stammes. Die Literatur sinkt ins Volk und steigt zugleich aus dem Volke empor. Der höfische Glanz verblaßt, die fremdländische Vornehmheit, die Gravität, die Eleganz des heroischen Kouplets erhält die Alterspatina, die wir noch heute an ihr bewundern; aber um diese Höhen, um diese reinen und klargeschnittenen Umrisse

---

[1]) S. die anregenden Bemerkungen von T. C. Hall, The Ethical and Religious Structure of English Life. Englischer Kulturunterricht, S. 40—45.

beginnen mystische Nebelschleier zu ziehen, erheben sich Fragen, entfaltet sich das Unendlichkeitssehnen ausgeprägt germanischen Gestaltungswillens [1]). —

Verdanken wir den Engländern die willkommene Herausarbeitung zahlreicher Einzeltatsachen, den Franzosen die ansprechende Systematisierung des Materials, so dürfen wir deutschem Forscherbemühen das Verdienst zuschreiben, hinter dem Vielfältigen das Einheitliche, hinter den Zufälligkeiten das Bedingende gesucht und jenseits wirrer Wege etwas wie ein Ziel erkannt zu haben — das alles trotz großer äußerer Schwierigkeiten, die es zu bannen schienen in örtliche, materielle oder gar in geistige Enge:

þæs ofereode: þisses swa mæg!

VI.

Ein weiterer, in diesem Zusammenhang der letzte Schritt, führt uns von hier aus an das Problem der englischen Romantik heran. Wie sich in ihr Erstrebtes in großer Herrlichkeit erfüllt, wie sich seine Verkündung verteilt auf eine stolze Reihe starker Gestalten, wie deren Schaffen durch geistesgeschichtliche Voraussetzungen bedingt ist und selbst wieder seine Strahlen aussendet bis in die Gegenwart hinein, das anzudeuten soll der Gegenstand eines späteren Berichtes werden.

Auch braucht uns zunächst die Frage der Begriffsbestimmung, über die viel Nützliches und manches Überflüssige geäußert worden ist, nicht zu stören, und die Frage kann unerörtert bleiben, ob und mit welchem Recht etwa Scott oder Byron der Romantik zuzuteilen seien oder nicht.

Man hat gesagt: „Historisch-genetische Ableitung ist nicht Wesensdeutung“ .... sie bestimme „nichts über Wesen und Wert einer Sache“ und hinzugefügt, daß das Romantische etwas Absolutes, Unbedingtes, Unabhängiges von Raum und Zeit sei [2]). Wir wenden ein: d a s Romantische vielleicht, die e n g l i s c h e Romantik insofern gewiß nicht, als die Elemente, aus denen sich ihr Bild zusammenfügt, sich räumlich, zeitlich, psychogenetisch und auf manche andere Weise mit leidlicher Genauigkeit in ihrem kausalen Zusammenhang

---

[1]) Kritischen Bedenken, die der Schöfflerschen These gegenüberstehen, hat zuletzt Fehr im Beiblatt zur 'Anglia' XXXV, S. 321—330 Ausdruck verliehen.

[2]) Deutschbein (mit R. Otto), Das Wesen des Romantischen, Verlag von Otto Schulze, Cöthen 1921, S. VI.

erkennen und beschreiben lassen und somit der Wesensdeutung nicht entgegengesetzt werden können, sondern sich in ihr und mit ihr zu einem unteilbaren Ganzen verbinden müssen. Die Frühromantik, also der Teil der Bewegung, der etwa mit Young und den beiden Wartons anhebt und hinführt zum Ossian, zu Percy, zur Einbeziehung des nordischen und keltischen Altertums, zu Chatterton, Hurd und der Romantisierung des Romans, sagen wir bis zu Scott, ist zeit- und geistgebundenes reines 18. Jahrhundert. Wenn diese Zusammengehörigkeit noch nicht klar genug erfaßt worden ist, so liegt das an einer von überkommenen Urteilen ungünstig beeinflußten Bewertung der Vielfältigkeit der seelischen Schwingungen, die dem achtzehnten ebenso eigentümlich sind, wie jedem anderen Jahrhundert[1]). Die Hochromantik aber entringt sich einer Menschheitserschütterung: der französischen Revolution. Die Pflugschar des Schicksals durchfurcht die Erde und setzt Kräfte in Freiheit, die sich unter der verhärteten Schicht mühsam aber doch erkennbar geregt hatten. Höchste Not muß sein, auf daß der Geist des Menschen angespornt werde zum Besten, Höchsten und Reinsten seiner Fähigkeiten. Zerbrechen mußten die alten Ordnungen, hinweggefegt werden lagernder Schutt von Jahrhunderten, auf daß das Ewige sich offenbaren, Glauben entfachen und neue, hohe Ziele setzen konnte.

Unter diesen Bedingungen erkennen wir das Unbedingte, das auch in der englischen Romantik seinen Ausdruck zu finden bemüht ist.

In jeder Kunst ruht das Bestreben, sich bis zur Vollendung ihrer Anlagen, des in ihr keimkräftig gebundenen Ideals zu entwickeln. Wir sprechen mit vielleicht zu ängstlicher Einschränkung auf den europäischen Menschen von dem Dichterischen schlechthin, das allen wie auch immer gerichteten formalen und inhaltlichen Strömungen der europäischen Literaturen zu Grunde liegt. Nur wenige Zeiten waren begnadet genug, das Dichterische als solches in seiner ganzen Strenge und Größe empfinden, Schöpfer, Poeten aussenden zu können, um ihre Fackeln an dem reinen Lichte dieser Schönheit entzünden zu lassen. Die englische Romantik gehörte zu diesen Zeiten, und die Frage wird zu stellen sein, in welchem Maße es ihr gelungen ist, des Unbedingten teilhaftig zu werden.

---

[1]) S. jetzt P. Van Tieghem, Le Préromantisme. Études d'Histoire Européenne. Paris 1924.



Da ordnen sich die großen Dichterpersönlichkeiten wie auf Stufen eines Anstiegs: Byron bleibt am Engsten an Irdisches gekettet, Keats bildet die Schönheit ab, die den Sinnen erreichbar ist, Coleridge erhebt sich in mystischer Sehnsucht zu ausgleichendem Gottesfrieden, aber aus Shelleys Feder sind die entscheidenden Worte geflossen, als er in seiner *Defence of Poetry* Gedanken Platos und der Renaissance genial seiner Zeit anpassend verkündet hat: „Dichter sind die Spiegel der gigantischen Schatten, welche die Zukunft auf die Gegenwart fallen läßt, Worte, die ausdrücken, was ihren Verstand überschreitet, Trompeten, die zur Schlacht rufen und der Begeisterung nicht inne werden, die sie auslösen ... Dichter sind die unanerkannten Gesetzgeber der Welt."

Tritt die Erkenntnis des Dichterischen auf diese Weise nach mancherlei Schwankungen in unserer Zeit wieder eindrucksvoll in den Vordergrund, so darf im Zusammenhang damit erwartet werden, daß auch das Vertrauen zu den Aufgaben und Wegen der literaturgeschichtlichen Forschung gehoben und diese selbst dazu ermutigt werden wird, sich zu den nur durch sie zu behandelnden Problemen zu bekennen und in ihrer Durchdringung ihr Daseinsrecht am besten vertreten zu finden. Wohl kreuzen sich die Wege der Literaturgeschichte häufig mit denen angrenzender Denk- und Forschungsgebiete, aber trotzdem ist sie in der Lage, in Ziel und Richtung ihrer Betätigung volle Selbständigkeit zu behaupten. Nicht dadurch wächst sich eine Fachdisziplin zur Kulturforschung aus, daß sie polypenartig um sich tastend ihre Stoffmasse ins Unendliche zu vermehren versucht, sondern dadurch, daß sie in die Tiefe schürfend an der Unerschöpflichkeit ihrer Problematik ihren Reichtum und ihre Kräfte messen und das Kulturproblem nicht außerhalb, sondern innerhalb ihrer Grenzen zu begreifen lernt. Das heißt nicht, engem Spezialistentum das Wort reden, aber der Glaube ermutigt doch wieder zu intensivster Einzelforschung. Denn es gibt eine Intensität der Analyse, die der Gesamtschau, der Synthese, an Leuchtkraft in nichts nachsteht. Nur das ist das Ausschlaggebende, daß der Forscher der Erhabenheit und dem Ernste seines Dienstes im Kleinsten wie im Größten die Treue zu wahren bestrebt bleibt [1].

[1] Die vorstehenden Ausführungen geben mit einigen Ergänzungen einen Vortrag wieder, der am 3. Oktober 1924 vor dem XIX. Allgemeinen Neuphilologentag zu Berlin gehalten wurde.

Zur Geschichte der neueren Philosophie.

Bericht über die Kant-Literatur 1924.

Von Hermann Glockner (Heidelberg).

Als Kant im Jahr 1804 seine Augen schloß, da war die philosophische Bewegung, zu der seine kritischen Hauptwerke den Anstoß gegeben hatten, längst über die ursprüngliche Form der Transzendentalphilosophie hinausgeschritten und nur Einer von den drei Großen unter seinen Nachfolgern — Schelling — rief ihm wenige, aber des bedeutsamen Augenblicks nicht unwürdige Worte in die Ewigkeit nach.

Siebenundsiebzig Jahre später, hundert Jahre nach dem Erscheinen der Vernunftkritik, stand der Neukantianismus in Blüte. Eine ganze Reihe von verschiedenen wohlbegründeten „Auffassungen" von Kants Lebenswerk spiegelte sich in der schier unabsehbaren Literatur, die zu dieser Säkularfeier erschien.

Das Erinnerungsjahr 1904 fand jene „Auffassungen" zu fast ebensovielen „Systemen" ausgereift, die sich nun mehr oder weniger angriffsbereit gegenüberstanden. Auch war es bereits nicht mehr bloß die kritische Philosophie allein, sondern der gesamte Deutsche Idealismus, dessen man damals gleichzeitig gedachte. Fichte, Schelling, selbst Hegel schienen nicht mehr in unversöhnlichem Gegensatz zu Kant, sondern in unmittelbarer Verbindung mit ihm zu stehen. Diese veränderte Situation wird ohne weiteres deutlich, wenn man z. B. Windelbands Kantstudien-Aufsatz von 1904 mit seiner Kantrede von 1881 vergleichend zusammenhält.

Abermals ein neues Bild gewährt die Kant-Literatur von 1924.

Heute gibt es keinen Neukantianismus mehr. Mit Alois Riehl ist der Letzte aus einer Generation von Geistesverwandten zu Grabe gegangen: aus einer Generation, zu der außer ihm Helmholtz und Fr. A. Lange, Liebmann, Cohen[1]) und Windelband

[1]) Während der Drucklegung ist Cohens klassisches Werk, Kants Theorie der Erfahrung (zuerst 1871) in 4. Auflage wieder allgemein zugänglich geworden. Verlegt bei Bruno Cassirer 1925.

gehörten. Die Kämpfe, die sich zwischen den Schulen dieser Männer noch vor zwanzig Jahren abspielten, sind vorüber, und was vielleicht noch davon vorhanden zu sein scheint, das entbehrt der geistigen Lebendigkeit und Zeugungskraft von ehedem. Wir blicken dankbar zu ihnen allen auf; wir könnten die besondere Leistung keines einzigen von ihnen entbehren. Wird ja doch das eindringende Verständnis der Kantischen Philosophie, welches sich der dafür Begabte heute schulmäßig erarbeiten kann, auf Grund ihrer gemeinsamen Forschungen gewonnen! Mit bewunderungswürdiger Konzentration haben sie die bedeutungsvollen Züge des Kritizismus mit einseitiger Deutlichkeit herausgehoben.

Freilich hat ebendeshalb auch keiner von ihnen auf der ganzen Linie recht behalten. Wie Schopenhauers Kantianismus sich mit immer zunehmender Deutlichkeit als eine recht problematische Auslegung der „Kopernikanischen Wendung" erwies, so ist mittlerweile auch die schwache Seite von Langes Interpretation und das Spezialistentum in Helmholtz' Auffassung durchschaut worden. Weder einer der Genannten, noch Riehl, noch die Marburger, noch die Südwestdeutsche Schule darf behaupten, den „ganzen Kant" in der vollen Breite seiner historischen Verankerung im Achtzehnten Jahrhundert und in der vollen Intensität seiner Wirkung auf das Neunzehnte Jahrhundert erfaßt zu haben. Dieser „ganze Kant" aber liegt den Besten unserer Philosophen und Philosophiehistoriker heute im Sinn. In seinem Zeichen steht das Jubiläumsjahr 1924.

Ein Kantwerk von solcher Geräumigkeit und Gediegenheit, von solcher Fülle und von solchem Gewicht, daß man sagen könnte: es befaßt die klassischen Darstellungen des Neukantianismus nun sämtlich in sich — ist allerdings nicht zutage getreten. Aber in einer großen Anzahl von Festvorträgen und Festabhandlungen wird doch eine zukünftige Darstellung scharf ins Auge gefaßt, welche die Endergebnisse der bisherigen Kantinterpretation zusammenarbeitet oder wenigstens nebeneinander stellt. Widersprüche, die sich dabei ergeben, werden nicht mehr so störend und befremdend empfunden wie früher. Das Bild eines Mannes steigt empor, der an der Wende zweier Zeiten steht; dessen eigentümlicher Januskopf zurück zur Aufklärung und vorwärts in die Romantik schaut. Der umfassende Kulturphilosoph, dem nicht bloß ein einziger genialer Grundgedanke den Weg erhellte, sondern „ein ganzes Sonnensystem auf einmal", der nicht bloß Erkenntniskritiker war, sondern einer

der bildungsreichsten Forscher, die unser Volk sein eigen nennt, und ein tiefsinniger Metaphysiker zugleich — das ist der Kant, der uns heute an seinem zweihundertjährigen Geburtstage fesselt.

Damit hängt zusammen, daß heute Werke eine erhöhte Bedeutung gewinnen, deren nach allen Seiten hin gleichmäßig sich verteilendes Licht bisher von den grellen Scheinwerfern der Neukantianer überstrahlt worden war. So vor allem Johannes Volkelts grundlegendes Buch 'Immanuel Kants Erkenntnistheorie in ihren Grundprinzipien analysiert' (1879). Volkelt arbeitet die einander widerstreitenden Tendenzen in Kants Philosophie heraus und versucht „quellenmäßig darzutun, daß einerseits ein radikal-phänomenalistischer Grundgedanke einen Einschlag in Kants Denken bildet, und daß anderseits, und zwar in weit höherem Grade, wenn auch uneingestanden, eine metaphysische Tendenz sein Denken durchzieht" (Volkelt, Mein philosophischer Entwicklungsgang). Zahlreiche Beiträge zum Kantjubiläum zeigen, daß diese metaphysische Tendenz heute nicht mehr übersehen oder verschleiert, sondern fast allgemein anerkannt, teilweise sogar mit unverhohlener Vorliebe behandelt und selbst in den Vordergrund gestellt wird. Und nicht selten decken sich die Ergebnisse mit Volkelts doch nun schon vor 45 Jahren erstmalig ausgesprochenen Anschauungen.

Neben Volkelt muß Friedrich Paulsen genannt werden. Sein vielgelesener 'Immanuel Kant'[1]) bleibt zwar, was die Darstellung der erkenntnistheoretischen Leistung anbelangt, weit hinter Volkelt zurück. Es gibt hier schlimme Entgleisungen, die von Seiten des Neukantianismus mit Recht scharf gerügt worden sind. Aber oft genug ist diese Kritik doch auch im einseitigen Hervorkehren von Paulsens Schwächen stecken geblieben, ohne seine unbestreitbaren Verdienste zu würdigen. Diese bestehen gleichfalls in der Ausmalung des metaphysischen Hintergrundes, aus dem sich Kants kritischer Idealismus zwar reliefartig herauswölbt, ohne jedoch jemals den stofflichen Zusammenhang damit zu verlieren. Gewiß zieht Paulsen dabei das Quellenmaterial lange nicht in seinem vollen Umfange heran, auch „verkennt er geradezu die Besonderheit und Neuheit des metaphysischen Ansatzes bei Kant" und bringt ihn überhaupt zwar in eine enge Beziehung zu seinen Vorgängern, nicht aber zu seinen Nachfolgern. Aber im Ganzen

[1]) Friedrich Paulsen, Immanuel Kant. Sein Leben und seine Lehre. Siebente Auflage. Frommanns Klassiker der Philosophie, Bd. VII. Stuttgart, Fr. Frommanns Verlag (H. Kurtz) 1924. — Die 1. Auflage erschien 1898.

besteht doch das kompetente Urteil Max Wundts zu Recht: „Es ist das große Verdienst von Friedrich Paulsen, die Frage nach Kants Stellung zur Metaphysik im Gegensatze zu der Auffassung des Neukantianismus wieder entschieden aufgerollt zu haben“ (Kant als Metaphysiker, Seite 4).

Vor ganz neue Aufgaben scheint die metaphysisch-interessierten Forscher heute Kants sogenanntes 'Opus postumum' zu stellen. Weder Volkelt noch Paulsen wußten viel davon; Kuno Fischer hatte es auf Grund einer allzuflüchtigen Einsicht geringschätzig behandelt; noch immer fehlt die unverkürzte Gesamtausgabe. Aber das umfangreiche Referat von Erich Adickes gibt doch einstweilen eine Vorstellung von dem merkwürdigen Inhalt der letzten Niederschriften Kants, deren Nichtvollendung Schelling in seinem Nachruf ausdrücklich bedauert hatte (Sämtl. Werke I, 6. Seite 8). Zum „ganzen Kant“ gehört eben auch das mühselige Ringen des Greises mit seinen alten Jugendproblemen — und nun erhebt sich wohl die Forderung: „Nicht nur von der Dissertation von 1770 aus nach vorwärts, auch vom 'Opus postumum' aus nach rückwärts müssen die Wege zur Kritik der reinen Vernunft begangen werden“ (Ferdinand Weinhandl, Der letzte Kant[1]). Wie freilich dabei im besonderen zu verfahren ist, und ob eine genaue Durcharbeitung des Nachlasses die Gesamtauffassung von Kants Philosophie wirklich wesentlich bestimmen darf und kann, darüber besteht noch eine sachlich durchaus gerechtfertigte Meinungsverschiedenheit. Immerhin handelt es sich um die augenblicklich wichtigste Frage der Kantphilologie — und so kam es auch, daß selbst in mancher kurzen Festrede das 'Opus postumum' ausdrücklich erwähnt worden ist.

Sieht man aber von den Rätseln, welche dieses 'Opus postumum' der Forschung heute allerdings noch aufgibt, sowie von einigen anderen, mehr oder weniger speziellen Problemen ab — dann wird man sagen dürfen: Kant ist heute verstanden und es besteht für Solche, die für philosophisches Denken begabt sind, die schöne Möglichkeit ihn gleichfalls in seinem vollen Umfange verstehen zu lernen. Damit soll dem Jubiläumsjahr 1924 gewiß nicht das Zeugnis einer allgemeinen Kantreife ausgestellt werden. Aber damit soll allerdings gesagt sein, daß nur eitle Un-

[1]) Dieser Aufsatz findet sich in dem Kants Gedächtnis gewidmeten Philosophischen Almanach auf das Jahr 1924 des Verlages Reichl, der u. a. auch Beiträge von Otto Schöndörffer und Max Frischeisen-Köhler enthält.



wissenheit und philosophisch-tuende Sensationslüsternheit heute — nach den Werken Kuno Fischers, Cohens, Riehls, Volkelts und Windelbands — noch behaupten kann: das Wesentliche an Kants Philosophie sei bisher übersehen worden und seine Herausarbeitung noch ein Werk der Zukunft. „Die Grundbegriffe der Kantischen Schriften, die im Neunzehnten Jahrhundert schwer verständlich geworden waren, da man die Philosophie des Achtzehnten Jahrhunderts, in der Kant aufwuchs, gut kennen muß, um sich in Kant zurechtzufinden, haben durch die Werke des Neukantianismus eine Gestalt erhalten, in der jeder sie zu verstehen vermag, der überhaupt zu philosophischem Denken fähig ist", schreibt Heinrich Rickert soeben in seinem Nachruf auf Alois Riehl (Logos, Bd. XIII, S. 164). Fügt man zu den von ihm hervorgehobenen Leistungen der Neukantianer die darüber nicht zu vergessenden Leistungen der historischen Kantforschung hinzu, dann hat man die breite Basis, auf die gestützt wir uns heute mit Kant auseinandersetzen — und auseinandersetzen müssen, wenn wir ihn nicht „wie einen eben erst entdeckten Papyros" behandeln wollen.

Auf dieser breiten Basis wird nach und nach auch eine Verständigung möglich sein. Und vielleicht gelangt sogar eine zukünftige Betrachtung der Kant-Literatur des Jahres 1924 noch einmal zu dem Ergebnis, daß die Masse dieser größeren und kleineren Schriften vorzüglich dadurch charakterisiert ist, daß Verständigung gesucht und sogar teilweise bereits erreicht wird. Man kann heute sagen, was vor zwanzig Jahren noch nicht gesagt werden konnte: das philosophisch-durchgebildete Geschichtsbewußtsein fängt an sich auf einen Kant zu einigen, dessen immer klarer heraustretende Gestalt zwar an beweglichen Einzelzügen reich bleibt — die aber zugleich eindeutig beherrscht wird von einer bestimmten Anzahl scharfer, in ihrer Ausprägung nicht länger mehr zu verkennender Lineaturen.

Dreierlei springt angesichts der im folgenden zu referierenden Schriften in die Augen, was eine solche Behauptung rechtfertigen kann.

Dies vor allem: es besteht das Bedürfnis Kants Gedankenwelt nicht mehr bloß in sich abgerundet darzustellen, sondern sie gleichzeitig einzugliedern in die Weltgeschichte des Geistes. Gewiß sind solche mit Recht als „geschichtsphilosophisch" zu bezeichnende Versuche auch schon früher gemacht worden — aber seit Hegel niemals wieder mit solch schönem Erfolg wie heute.

Ich denke hier vor allem an die Bücher Heinrich Rickerts und Eugen Kühnemanns. Sie sind in der unbedingten Sicherheit ihres Aufbaues und der kampflosen Abgeklärtheit ihrer Form nur möglich (und können auch nur so gelesen und genossen werden, wie sie gelesen und genossen werden müssen), wenn man annimmt, daß die hinter ihnen stehende Forschung an einem Ruhepunkt angelangt ist, daß „die Kantauffassung" etwas im wesentlichen Abgeschlossenes und Gesichertes darstellt.

Das Jahr 1924 zeitigte ferner die erste große Kant-Biographie. Das ist kein Zufall. Solange der Streit um die Interpretation tobte, war eine Lebensbeschreibung, die dem Manne sowohl wie seinem Werke ein mit gewissenhafter Muße ausgearbeitetes Denkmal gesetzt hätte, nicht möglich gewesen. Auch in ihrer Gesamtheit genommen, bilden die Schriften der Neukantianer kein solches Denkmal. Sie sind sämtlich aus ehrfurchtsvoller Aufschau und kampflustiger Selbständigkeit geborene Originalwerke. Karl Vorländer hat nun geleistet, was sie weder leisten konnten noch wollten. Sein Werk zeigt: Kant ist nun historisch genug geworden um seine wohl für lange Zeit ausreichende Biographie endlich zu erhalten.

Ein drittes Zeichen der Zeit darf man wohl in den zahllosen populären Einführungen erblicken. Aber nicht an sich sind sie für den Augenblick bedeutungsvoll, sondern deshalb, weil einige von ihnen wirklich gelungen sind. „Handreichungen", wie August Messers 'Immanuel Kant' oder Karl August Meißingers 'Kant und die deutsche Aufgabe' hat es vor zwanzig Jahren noch nicht gegeben. Die in den volkstümlich-wissenschaftlichen Sammlungen erschienenen kurzen Darstellungen von Oswald Külpe, Bruno Bauch u. a. waren zur ersten Einführung gänzlich ungeeignet — was nicht zuletzt damit zusammenhing, daß sie noch immer die einseitige Färbung irgendwelcher „Schule" trugen. Das Kantbild mußte sich eben allseitig geklärt haben, ehe es ohne große Verzerrungen vereinfacht werden konnte. Heute sind wir so weit. —

Wenn ich nun im folgenden den Versuch mache von der Kant-Literatur 1924 — soweit sie der Redaktion dieser Zeitschrift vorgelegt worden ist — zusammenhängend zu berichten, so möchte ich von vornherein erklären, daß es mir dabei nicht in erster Linie auf Kritik ankommt, sondern vielmehr darauf: die Eigenart jedes einzelnen Beitrags mit ein paar Strichen anzugeben und das

Positiv-Geleistete herauszuheben und namhaft zu machen. „Wenn die Könige baun, haben die Kärrner zu tun", schrieb Schiller und meinte damit „Kant und seine Ausleger." Ich habe mich bisweilen gefragt, ob er seine Meinung im Jahr 1924 geändert hätte, und ich habe allerdings bisweilen daran gezweifelt. Manche bloße Gelegenheitsarbeit ist unverdientermaßen dem Druck übergeben worden: ich denke da vor allem an einige Festreden. Aber im Großen und Ganzen ist doch soviel Schönes und Tüchtiges geleistet worden, daß man sagen kann, die Worte, mit denen Schelling im Jahre 1804 seinen Nekrolog geschlossen hatte, sind bisher in Erfüllung gegangen und werden hoffentlich auch weiterhin zu Recht bestehen:

„In dem Andenken seiner Nation, der er durch Geist wie durch Gemütsanlagen doch allein wahrhaft angehören kann, wird Kant ewig als eines der wenigen intellektuell- und moralisch-großen Individuen leben, in denen der deutsche Geist sich in seiner Totalität lebendig angeschaut hat."

I. Biographie und Gesamtauffassung in kulturphilosophischer Perspektive.

„Was Gotthold Ephraim Lessing, Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller, was Wilhelm von Humboldt, J. J. Winckelmann, J. G. Herder und anderen Geistesgrößen unseres Volkes längst zuteil geworden ist, das besitzen wir von Immanuel Kant noch nicht: eine umfassende, wissenschaftlichen Ansprüchen genügende und doch für alle wirklich gebildeten Deutschen lesbare Biographie, im Sinne der Darstellung seines Lebens und seines Lebenswerkes." Mit diesen Worten wendet sich Karl Vorländer[1]) an seine Leser und verspricht eine seit zwölf Jahren vorbereitete geschichtliche Vergegenwärtigung des historischen Kant, die — unabhängig von allen „Schul"-Rücksichten — zeigt, wie das Werk des Philosophen „aus seinem äußeren und inneren Leben, aus seiner Persönlichkeit, auf dem Hintergrunde seiner Zeit mit Notwendigkeit hervorgewachsen ist."

Vorländer hat noch viel mehr gehalten als er versprochen hat. Eine kaum zu übertreffende Beherrschung des Materials, die allerorten spürbar ist, obwohl ihr gelehrter Nachweis nur zum

[1]) Karl Vorländer, Immanuel Kant. Der Mann und das Werk. Zwei Bände. Verlag von Felix Meiner. Leipzig 1924.



kleinsten Teil in den literarisch-bibliographischen Anhang des zweiten Bandes einging, trifft bei ihm zusammen mit einer erfreulichen Fähigkeit klarer und durchsichtiger Darstellung. Hatte er überhaupt ein Vorbild, an dem er sich bei der literarischen Bewältigung seines Gegenstandes orientieren konnte? Die Klassiker unter unseren Biographen sind David Fr. Strauß, Rudolf Haym und Carl Justi. Aber das Leben Kants stellt dem Historiker vollkommen andere Aufgaben als das Leben Voltaires oder Herders, Humboldts oder Winckelmanns. Es gilt hier eine literarische Form zu finden, die einem abgezirkelten Gelehrtendasein des Achtzehnten Jahrhunderts entspricht, und die doch zugleich über Ausmaße verfügt, die den Wirkungen eines genialen Individuums auf eine ganze Menschheitsepoche Raum geben!

Vorländer hat gewissermaßen einen mittleren Standpunkt eingenommen zwischen der Einstellung der drei alten Chronisten, denen Kant noch eine lebendig-gegenwärtige Persönlichkeit war, und der Einstellung vor allem Ernst Cassirers, der 1918 Kants Leben unter dem Gesichtspunkt der unsterblichen Grundgedanken seiner Lehre behandelt hat. Vorländers Biographie könnte auch „Kant und seine Zeitgenossen“ betitelt sein. Ähnlich wie Carl Justi das Leben und die Leistungen Winckelmanns schriftstellerisch bewältigt, indem er seinen Stoff in Episoden auskristallisiert, gewinnt auch Vorländer die Herrschaft über sein Material, indem er die Darstellung aus größeren und kleineren Ganzheiten zusammenwachsen läßt. Freilich kann es das literarische Gebilde, das so entstanden ist, weder an Saftigkeit des Inhalts noch an bestechendem Reiz der Form mit Justis Meisterwerk aufnehmen. Aber es hat Vorzüge von ganz besonderer Art. Was Goethe einmal zu dem jungen Schopenhauer gesagt hat: daß ihm nämlich, wenn er eine Seite in Kant lese, zu Mute würde, als trete er in ein helles Zimmer — das darf auch von Vorländers Kant-Biographie gerühmt werden. In diesem ganzen umfangreichen Werke gibt es keine einzige Unklarheit, keine einzige Stelle, die zu Mißverständnissen Anlaß geben könnte. In einer wohltuend-einfachen Sprache wird uns ohne viel subjektives Dazwischenreden Kants Werdegang erzählt: von der ersten Kinderzeit in seiner ostpreußischen Heimat bis zur Entstehung der Vernunftkritik, und wiederum von der transzendentalen Begründung einer Philosophie als Wissenschaft bis zu den letzten systematischen Bemühungen des erlöschenden Geistes. Seine früher (1911; 3. Aufl. 1924) erschienene kurze Lebens-

beschreibung hat Vorländer dabei nicht ganz überflüssig zu machen versucht. Er verweist an einigen Stellen auf dort gegebene Ausführungen.

Beim ersten Blick in das Inhaltsverzeichnis erscheint vielleicht die Stoffverteilung etwas merkwürdig. Bereits der erste Band führt bis zur Kritik der Urteilskraft einschließlich. Das hängt aber damit zusammen, daß die uns überlieferten Mitteilungen über den Menschen Kant ein vollkommen deutliches Bild erst von dem auf seiner geistigen Höhe stehenden Manne und dem Greise gewähren, und die Ausführungen über den Freund, den Kollegen, den Dozenten, den Schriftsteller, den Briefschreiber, den Politiker usw. mithin erst im zweiten Bande in voller Breite zu geben waren. Als besonders verdienstvoll müssen die Übersichten über die allmähliche Ausbreitung der Kantischen Philosophie und die gleich von Anfang an vorhandene, in den 90er Jahren mit Macht einsetzende Gegnerschaft hervorgehoben werden. Daß eine solch wichtige Tatsache wie die endlich gelungene archivarische Sicherstellung von Kants schottischer Abstammung nur eben noch im Anhang (II, Seite 378) mitgeteilt werden konnte, ist zu bedauern.

Was die Wiedergabe der Lehre anbelangt, so ist die schlichte Sicherheit zu rühmen, mit der Vorländer die das Ganze charakterisierenden Linien gezogen hat. Mit besonderer Anteilnahme verweilt er bei der Geschichts- und Staatsphilosophie, der er einige ganz neue Seiten abgewinnt. Die Einordnung der (bekanntlich viel umstrittenen) Dissertation von 1770 geschieht in derselben besonnen-abwägenden Weise, die dem ganzen Werke eignet. Widersprechen möchte ich Vorländer überhaupt nur in einem einzigen Punkte: überall wo es sich um den Konflikt zwischen Kant und Herder handelt, konzentriert er alles Licht auf den kritischen Philosophen und der große Vorläufer Hegels steht in tiefem Schatten. Der Historiker des Deutschen Idealismus wird hier geneigt sein, gleich Hamann eine vermittelnde Haltung einzunehmen und Herder wenn auch nicht überall, so doch bisweilen gegen Kant in Schutz zu nehmen.

Von den drei „geschichtsphilosophischen" Versuchen einer Gesamtauffassung Kants in der Perspektive der abendländischen Kultur nenne ich an erster Stelle das umfangreiche Werk Eugen Kühnemanns[1]).

[1]) Eugen Kühnemann, Kant. Zweiter Teil: Das Werk Kants und der europäische Gedanke. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung. München 1924.



Es bedeutet die Krönung einer Lebensarbeit und ist durch das Jubiläum wohl gezeitigt, sicherlich aber nicht veranlaßt worden. Schon zu Anfang des vorigen Jahres hatte ich Gelegenheit in dieser Zeitschrift (Bd. II, Seite 156) auf den 1923 erschienenen ersten Band hinzuweisen, dessen reicher Inhalt den mächtigen Sockel darstellte, auf dem sich nunmehr in vierfacher Stufung (Die Wahrheit — Die Sittlichkeit — Die Schönheit — Der Sinn der Welt und Gott) Dasjenige erhebt, wovon Kühnemann „überzeugt ist, daß es in Kants Neuschöpfung der Philosophie die bleibende Wahrheit“ enthält. Darüber hinaus folgt noch eine konzentrierte Darstellung des Deutschen Idealismus in drei Kapiteln (Schiller—Goethe—Die Gegenwart), deren mittleres ich für das schönste erklären möchte. Es bildet den harmonischen Ausklang einer gewaltigen, freilich rhetorisch bisweilen etwas überinstrumentierten und durch kurzatmigen Satzbau ermüdenden, Denk- und Darstellungsleistung.

„Das Buch ist in allen seinen Teilen Gegenwart, die sich in den Bedingungen ihrer Geistigkeit zu verstehen sucht. Alles ist Arbeit für das Leben“ — sagt Kühnemann in seiner Vorrede (Seite IV). Er will heraus aus „der Philisterei tausendmal wiederholter Schulmeinungen.“ Er „widersteht der Versuchung, die Mühe vor dem Leser auszubreiten, die das Werk gekostet hat“ (Seite V). Wer eine an fruchtbaren Tiefblicken reiche Darstellung der wesentlichen Ingredienzen des abendländischen Geistes und eine quellfrische Neugestaltung der alten Kantischen Grundlehren zu empfangen wünscht, der wird Kühnemann für seine breitangelegte und auf sicheren Kenntnissen ruhende Arbeit dankbar sein.

Leider hat eine straffe Festlegung des Gedankenganges in bestimmten Begriffen ihre Schwierigkeit. Diese Schwierigkeit überwinden, hieße etwas leisten, das Kühnemann selber gar nicht einmal versucht hat. Schade! Sein Werk wäre als eine Darstellung der Kantischen Philosophie auf dem Hintergrunde der „tragenden“ und „ausgestaltenden“ Mächte der europäischen Kultur ein geschichtsphilosophischer Versuch ersten Ranges geworden, hätte er die besonderen Leistungen der griechischen Philosophie, des Christentums, der Nova Scientia, der modernen Metaphysik, eines Lessing, eines Herder nicht nur in monographischer Geschlossenheit gestaltet, sondern zugleich die hauptsächlichsten Entwicklungsmomente mit abstrahierender Schärfe herausgearbeitet, und deutlich gemacht, was das nun alles für den Aufbau des Kantianismus und für unser

Verständnis desselben bedeutet. Statt dessen geht er jeweils von der lebendigen Ausmalung eines Details zum folgenden weiter und die Gefahr ist groß, daß der Leser gerade bei den reizvollsten und gelungensten Abschnitten (z. B. bei den an sich vortrefflichen ästhetischen Betrachtungen über Lessings Dramen) den spärlich gesponnenen Faden völlig verliert, der solche Ausführungen mit Kant verbindet, dessen schlichten Namen Kühnemanns Werk doch als einzigen Titel trägt. —

In der Kunst persönliche Leistungen und geschichtliche Zustände so zu vergegenwärtigen, daß alles von Leben sprüht, kann es Heinrich Rickert[1]) mit Kühnemann nicht aufnehmen, aber gerade was jenem fehlt — die Fähigkeit begrifflich-scharfer Zusammenfassung — besitzt er im höchsten Maße. Wo Rickert historische Ergebnisse mitteilt, da schließt er sich ohne weiteres an die Darstellung der kundigsten Forscher an; seine eigene Leistung konzentriert er auf eine klare Herausarbeitung des Weges, den die europäische Kulturentwicklung von ihren Anfängen bis auf Kant genommen hat, und auf eine eindeutige Feststellung der Bedeutung, die Kants kritische Stellungnahme zu jenem europäischen Kulturerbe für das moderne Bewußtsein haben muß. Sein Gedankengang ist von solch hohem philosophischem Interesse, daß ich es nicht unterlassen möchte ihn ausführlich zu referieren.

Rickert geht von einem Begriffe aus, den Max Weber in der Vorbemerkung, mit welcher er seine 'Gesammelten Aufsätze über Religionssoziologie' einleitet, zusammenfassend entwickelt hat: vom „Europäischen Rationalismus." „Die europäische Menschheit ist von den anderen Bewohnern der Erde in ihrer Kultur wesentlich verschieden. Es liegt nicht allein so, daß es nur in Europa Wissenschaft und wissenschaftliche Philosophie gibt, sondern das übrige Material, mit dem die Kulturphilosophie Europas sich beschäftigt, insbesondere die Kunst und das politische Leben, ja zum Teil auch die Religion, trägt ebenfalls rationalen Charakter, und dadurch wird es der stets rationalen Untersuchung, die es erforscht, in seinem Wesen verwandt" (S. 27 f.).

Worin besteht das europäische „Rationalisieren" des Kulturstoffes? Weber hat die Sache selbst an einer Fülle von Beispielen

[1]) Heinrich Rickert, Kant als Philosoph der modernen Kultur. Ein geschichtsphilosophischer Versuch. Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). Tübingen 1924.



aufgezeigt, die Rickert zum großen Teil wiedergibt. Das Ergebnis läßt sich allgemein ungefähr folgendermaßen aussprechen:

Ein Streben nach planmäßigem Aufbau, nach geregelter Ordnung bestimmt die europäische Kultur. Es besteht das Bedürfnis einzuteilen, Fächer anzulegen, Schemata zur Durchführung zu bringen, zu gliedern. Nichts wird aufs Geradewohl probiert. Alles wird überlegt und womöglich zielbewußt und mit bestimmter Absicht angegriffen. Man sucht nach Prinzipien, nach Grundlagen, nach etwas Festem, an dem die Mannigfaltigkeit sich orientieren läßt. „Für uns ist es eine Forderung intellektueller Selbsterhaltung, die Unbegrenztheit des Geschehens nach ein paar Zielpunkten zu ordnen" — mit solchen Worten bekennt sich Wölfflin zur europäischen Weltanschauung (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe[2], Seite 244).

Aber Rickert zeigt, daß diese „Forderung intellektueller Selbsterhaltung" zwar alle Schöpfungen des Geistes dem Verstande zugeneigt macht und näher bringt — nicht jedoch unter allen Umständen zum Intellektualismus d. h. zu einer Verabsolutierung des Verstandes und seiner theoretischen Formen führen muß.

In Griechenland hat sie dazu geführt. Ganz und gar hingenommen und gefangen von seiner großen weltgeschichtlichen Entdeckung — der Wissenschaft — ist sich der Grieche der Grenzen dieser Wissenschaft und damit auch der geistigen Kräfte, welche sie ermöglichen, niemals bewußt geworden. Die Theorie ist ihm das Höchste, was es überhaupt gibt; sie ist die Schau vom Sein und Wesen aller Dinge. Theoretisch erfaßt der Grieche die wahre Wirklichkeit und alles andere verblaßt daneben zu bloßem Schein. „Plato kann der vornehmste Philosoph des Intellektuellen genannt werden", sagt Kant in diesem Sinne in dem kurzen historischen Überblick am Schluß seiner Vernunftkritik. Nun gehört aber Platon doch wohl „zu den Männern, die auch die griechische Welt so überragen, daß er sich in kein Schema bringen läßt und jeden systematischen Rahmen sprengt." Rickert hält sich deshalb lieber „an den größten Platoniker, an Aristoteles." „Bei ihm zeigt sich die Konsequenz des intellektualistischen Prinzips am deutlichsten" (Seite 55). Aber selbst bei Plotin ist es noch „der menschliche Intellekt, der über alles dem menschlichen Intellekt Verständliche hinaus zu Gott führt." „Gerade diese übervernünftige Religion hat die Form einer von theoretischen Motiven getragenen intellektualistischen Metaphysik des logischen Monismus" und wir bleiben

somit „beim Griechentum in den Kreis des Intellektualismus gebannt“ (Seite 58).

Insoferne die Griechen die Lehrmeister Europas geworden sind, insoferne noch viele von uns im Lichtkegel ihres Logos stehen und von seinem Strahlenglanz für alles Andere geblendet werden — insoferne vor allem gilt Rickerts Satz: „Europas Rationalismus bedingt seine Größe und ist zugleich philosophisch seine Gefahr“.

Eine Welt neuer Begriffe tut sich auf mit der Betrachtung des Römertums. Rickert schließt sich hier an Dilthey an, der in seiner Abhandlung 'Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrhundert' die Grundmotive der mittelalterlichen Metaphysik herausschälte und nächst dem griechischen Intellektualismus das vom Römertum getragene Willensmoment eindrucksvoll dargestellt hat als einen zweiten formgebenden Faktor der europäischen Kultur. Von einem Überwuchern des Gedanklichen kann hier keine Rede mehr sein. Jene „wissenschaftlich-ästhetische Weltanschauung“ (Dilthey), derzufolge der dauernde Gehalt der Welt auf dem Eingebettetsein der substantialen Formen in das Ganze eines vernünftigen Komos beruht, ist verlassen. Was aber dauert, neugestützt und ausgebaut wird, das ist der Rationalismus im Sinne Max Webers! Ein neben-intellektuelles Gebäude wird mit derselben Solidität in den Fundamenten angelegt und aufgerichtet wie in Griechenland die Wissenschaft und der Intellektualismus: das Reich der praktischen Lebensbeherrschung. In Landbau, Wirtschaft, Familienleben, Recht, Militärwesen, Staatsleitung — überall strebt hier der Römer Regeln zu entwerfen, leitende Grundsätze zum Bewußtsein zu bringen. Das ist etwas höchst Bedeutungsvolles: es wird klar, wie die Herrschaftssphäre der Form über den Bezirk des Gedanklichen im engeren Sinne weit hinausreicht. Das „System“ kann daran nicht vorübergehen. Sehr schön sagt deshalb Dilthey: „Das ist die singuläre Stellung der Römer in der Geschichte der Philosophie, daß durch sie in Lebensbegriffen eine neue Stellung des Bewußtseins aufgeht, ohne daß sie der Welt einen einzigen Philosophen geschenkt hätten“ (Gesammelte Schriften II², Seite 11).

Da kommt die große Weltenwende. Das Absolut-Andere. Das Christentum.

Dilthey beginnt mit dem „Motiv in aller menschlichen Metaphysik“, das mit dem Christentum in den Vordergrund tritt und die europäische Weltanschauung zu bedingen anfängt, obwohl es auch in Griechenland und im Römischen Staat bereits seine wesent-

liche Rolle gespielt hatte: dem Religiösen. „Es herrscht auf den älteren Entwicklungsstufen aller Völker. Es ist aber in der ganzen Kultur der östlichen Völker bis zu deren Reife und Verfall dominierend geblieben“ (a. a. O., Seite 1). Von dort her dringt es nun, in seiner unberührten Gefühlsfülle ein Produkt außereuropäischen Geistes, in die Welt der rationalen Formen ein: „neu“ nicht in seinen Grund„gedanken“, „anders“ nicht als „Lehre“ — sondern neu und anders als ein überwältigender Zusammenhang von völlig irrationalen, jeder Rationalisierung widerstrebenden Mächten.

Rickert schildert den Irrationalismus des Urchristentums auf der Folie des griechischen Intellektualismus und des römischen Rationalismus. Mag der Historiker darin eine gewisse Konstruktion erblicken; philosophisch kommt man auf diese Weise weiter als Dilthey. Inwieferne die christliche Religiosität, deren Kern und Wesen wohl in dem Geheimnis der Gotteskindschaft zu erblicken ist, mit all ihren Hoffnungen, ihrem Zutrauen, ihrem Glauben, ihren Forderungen, ihrer Sittlichkeit eine von allem „Paradoxen“ weit entfernte schlicht-positive, gar nicht widerspruchsvolle Lebenshaltung darstellt — aber eine Lebenshaltung allerdings, die man nicht wohl als ein konsequentes, planvolles, durchgedachtes System behandeln kann; deren Wesentlichstes vielmehr irrational und bloß „auf seine Art“ verständlich bleibt — das hat Rickert in knapper Ausführung überzeugend dargelegt. Was seine Auseinandersetzungen historisch bedenklich erscheinen läßt, das gerade macht sie wertvoll für den, der das irrationale Urphänomen einer dem Gefühl hingegebenen Gläubigkeit wissenschaftlich fassen möchte. Denn die geschichtliche Wirklichkeit freilich zeigt uns das Urchristentum fast überall schon mit dem europäischen Rationalismus im Bunde. Sein irrationaler Kern erscheint hier bereits von rationalen Hüllen umkleidet: Plan ist in Gnade und Erlösung hineingearbeitet, Absicht und Zusammenhang in das unverständige Werk der Liebe, Lehrsatz in die schlicht-beispielhaften Äußerungen des göttlichen Sohnes. Aber das „Senfkorn des Irrationalen“ (Carl Neumann) ist nichtsdestoweniger aufgegangen. Das beweisen die harten Auseinandersetzungen, die Zusammenstöße, Kämpfe und krisenhaften Entscheidungen zwischen einer antirationalen, auf ihr ursprüngliches Verhältnis zum Göttlichen pochenden Frömmigkeit und dem rationalen intellektuell-praktischen „Systeme“ der europäischen Kultur.

Im Mittelalter zwar gelang der katholischen Scholastik eine bewunderungswürdige Synthese, die der Maulwurfsarbeit des Geistes mehrere Jahrhunderte lang im großen und ganzen Stand gehalten hat. Die Kirche erbt den römischen Herrscherwillen, den sie über die nationalen Schranken weg auf die ganze Menschheit ausdehnt, und stellt zugleich den in Griechenland entdeckten wissenschaftlichen Apparat in ihren Dienst. Um der Ewigkeit des durch begriffliche Forschung gar nicht anzutastenden „Heiligen" willen, dessen Besitz sie verwaltet, setzt sie der selbstherrlichen Entdeckerlust des Intellektes eine endgültige Schranke und diese Schrankensetzung geht gerade mit einer verhältnismäßigen Hochschätzung der Leistungen eines Platon und Aristoteles Hand in Hand. Diese Männer haben — so hieß es — die Hauptsache dessen, was der Mensch aus eigener Kraft zu finden vermag, gefunden. Ihre Ergebnisse mögen in den Dienst der Ausbildung eines theologischen Dogmas gestellt werden. So entspricht es der Weisheit göttlicher Weltordnung, die für eine natürlich-intellektuelle Stütze der übernatürlichen Offenbarung sorgte. Das Ergebnis ist die wahre Weisheit, die „philosophia perennis".

Wie diese Synthese im Anbeginn der Neuzeit zusammenbrach und aus welchen inneren und äußeren Gründen sie zusammenbrechen mußte, das ist des öfteren dargestellt worden. Rickert faßt das Bekannte großzügig zusammen, betont aber im Gegensatz zu denen, die sich von ganzem Herzen auf die Seite des revolutionären zur Autonomie erstarkenden Denkens stellen, den Konflikt, in den der ursprünglich-religiöse Mensch gerät, sowie sein Irrationalismus mit der wiederhergestellten griechischen oder modernen Wissenschaft der Renaissance (Bruno, Galilei, Kepler) und dem wiedererstarkenden römischen oder modernen politischen Leben der nationalen Staaten (Macchiavelli) zusammenstößt. Hatte er sich im kirchlichen Systeme als in einem Gebäude des europäischen Rationalismus schon nicht wohl befunden und war er gerne daraus in die Sphären der Mystik geflüchtet (vgl. Seite 108), so begann der peinvolle Zwiespalt jetzt notwendig aufs neue. „Daß Luther nicht nur die römische Politik bekämpfte, sondern auch die Philosophie ein altes Weib nannte, das nach Griechenland stinkt, hat einen tiefen Sinn" (Seite 119). Rickert schließt das Kapitel mit folgenden Sätzen, in denen bereits ein Teil der Problematik einer modernen Kulturphilosophie beschlossen liegt: „Ist es möglich, in einem einheitlichen Gedankengebilde einer Religion wie der christlichen, bei der alles auf das

irrationale Verhältnis der einzelnen Seele zur persönlichen Gottheit ankommt, gerecht zu werden und zugleich die Wissenschaft und den Staat in seiner Bedeutung zu verstehen, also Kulturgebilde zu würdigen, in denen zu wirken der Mensch, wie es scheint, nur dann vermag, wenn er den Schwerpunkt aus dem rein persönlichen Verhältnis seiner Seele zur Gottheit heraus verlegt und sich mit seinem Denken oder Wollen einfügt in überindividuelle Gebilde von eminent rationaler Struktur? So stellt das Evangelium auch den Philosophen der modernen Kultur vor schwer zu beantwortende Fragen" (S. 120).

Aber die Not des im Netzwerk einer rationalen Formenwelt zappelnden religiösen Bewußtseins bedingt für sich allein die ganze „Zerrissenheit" des neuzeitlichen Bewußtseins noch lange nicht. Seitdem nach Renaissance und Reformation die Kultureinheit des Mittelalters zerfallen war, begann ein immer weiter fortschreitender Differenzierungsprozeß. Theorie und Praxis, Religion und Naturwissenschaft, Kunst und Staatsideal, Persönlichkeit und Gemeinschaftsempfinden lösten sich aus ihrem bisherigen Verband und verfolgten ihre selbständige Entwicklung und Ausbildung. Da eine allumfassende Autorität fehlte, war ein harmonisches Zusammenwirken der so verschieden gearteten Kräfte und Mächte nicht mehr möglich. Eigenwillig strebten sie auseinander und den verschiedensten Zielen zu. Ein Kampf der Geister entbrannte, der mit dem Kampf der Götter im Zeitalter des Mythus verglichen werden mag, und vergebens bemühte sich die Philosophie ein erlösendes Bannwort zu sprechen.

„Sum cogitans". Mit diesem Satze versuchte Cartesius zum ersten Male wieder das Mannigfache, das so widerspruchsvoll und unsicher geworden war, aus einer einheitlichen Wurzel heraus zu begreifen. Gewiß eine Leistung von hervorragender Bedeutung. Und doch für den Aufbau einer universalen und objektiven Kulturphilosophie zu einseitig-intellektualistisch begründet.

Zwar fällt das Cogitare des Cartesius nicht von vorneherein mit dem verstandesmäßigen Denken der reinen Logik zusammen. Aber tatsächlich bekommt es doch „im Verlauf der Untersuchung bald einen Charakter, der dem System ein intellektualistisches Gepräge aufdrückt" (Seite 129). Clare et distincte! lautet die Forderung des Cartesius. Sie ist an sich europäisch-rationalistisch, wird aber als eine Denkforderung beinahe überall im engeren intellektualistischen Sinne zur Anwendung gebracht. „Dadurch erhält seine Weltanschauung einen griechischen Charakter, so un-

griechisch dieser Mann in anderer Hinsicht gewesen sein mag" (Seite 130). Und den Bann dieses ursprünglich griechischen Intellektualismus haben nach ihm weder Spinoza noch Locke, weder Hobbes noch die Okkasionalisten durchbrochen. Auch Leibniz nicht, wenigstens nicht als auf die Zeitgenossen wirkender und die Entwicklung bestimmender Philosoph — mag er auch für seine Person die moderne Kultur weltanschaulich gebannt haben und ihrer rational-irrationalen Zerrissenheit Herr geworden sein: als der Geistesriese, der er gewesen ist.

So stellte sich, anstatt daß die Philosophie dem vielgespaltenen Lebens- und Kulturgetriebe zum Heil gereicht hätte, ein neuer Gegensatz heraus: der Gegensatz zwischen dem metaphysischen Lehrgebäude und dem in den mannigfaltigsten „Sphären" zugleich wurzelnden, die Lebensformen Griechenlands und Roms mit der Lebensform des Christentums in sich widerstreitend vereinigenden Kulturbewußtsein des modernen Menschen.

Die Aufklärung versuchte Brücken zu schlagen. Hatte Cartesius an den Anfang seiner Philosophie ein höchst abstraktes (aber eben deshalb allumfassendes) Cogito gestellt, so begann sie konkreter (aber eben deshalb auch ungleich besonderer) mit der Tatsache: Ich bin ein Mensch. Nun ist Menschentum und Menschlichkeit in der Tat eine Basis, auf welcher sich die verschiedensten Auswirkungen einer Existenz — rationale und irrationale, Denken sowohl wie Wollen und Fühlen — müssen behandeln lassen. Aber die Art und Weise dieser Behandlung, die Methode des Vorgehens, bleibt dabei so fragwürdig wie zuvor. Ungeprüft und unbestritten tummelt sich das verstandesmäßige Raisonnement, das „Vernünfteln", wie man es auch nennen mag. In den Zwiespältigkeiten des Geistes, in den Hinundhergerissenheiten eines in sich ungewissen Bewußtseins sucht der „gesunde Menschenverstand" des Schulmeisters einen wohlfeilen Rat. So hat z.B. die „Religionsphilosophie" der Aufklärung eine Lösung des Dilemmas „Glauben und Wissen" gefunden in dem mit peinlicher Künstlichkeit ausgeklügelten Systeme des Supranaturalismus. Aber triumphierte hier nicht eine neue Dogmatik über die alte? Wurde hier den atheoretischen Seiten des menschlichen Bewußtseins nicht mehr denn je von einer meist noch dazu recht oberflächlichen und platten „Verständlichkeit" Gewalt angetan?

Wo aber die Einsicht einer inneren Grenze, einer prinzipiellen Gebundenheit des Intellektes durchdrang, da bog man in Gedanken-

gänge ein, die noch weniger zu einer grundsätzlichen Auflösung der Problematik des Irrationalen führen konnten, obwohl sie tatsächlich auf eine Zerstörung des Intellektualismus hinausliefen. So in England. John Locke, der „Geograph des Bewußtseins“, wurde hier zum scharfsinnigen Neubegründer einer zwar schon in Griechenland wie auch im Mittelalter gehandhabten, aber wohl noch nie mit solch glänzenden Darstellungsmitteln zum System ausgearbeiteten Forschungsmethode: der erkenntnispsychologischen. Die Zergliederung und zergliedernde Feststellung unseres Erkenntnisbestandes war die Aufgabe; sie zu bewältigen galt es vor allem die sinnlichen Eingangspforten mit kritischer Überlegung zu passieren. Aber bereits hier verfing sich die Reflexion; sie blieb stecken; es gelang ihr nicht aus dem Meer der Impressionen, in das sie sich gestürzt hatte, wieder herauszukommen und der Sensualismus endete mit erkenntnistheoretischer Skepsis.

Einem solchen Ergebnis gegenüber hatten nun diejenigen leichtes Spiel, die — im lebhaften Empfinden des Gegensätzlichen, Ungelösten, Qualvollen ihres nachmittelalterlichen Kulturbewußtseins — von Verstandesklarheit und Wissenschaft überhaupt nichts mehr hören wollten. Immer größer wird in der zweiten Hälfte des Achtzehnten Jahrhunderts die Zahl derer, die man als „Aufklärer mit umgekehrtem Vorzeichen“, als „Propagatoren des Irrationalen“ bezeichnen kann. So Jung-Stilling, Herder, Hamann, Lavater. Ihre Persönlichkeiten werden getragen von geistigen Bewegungen, die in die Geschichte der Philosophie mit hinein gehören, insoferne hier wieder einmal weltanschauliche Gestalt gewinnt, was philosophische Gestalt gewinnen soll und muß: Pietismus und Sturm und Drang. Gläubige Hingabe und künstlerische Bildgewalt, aber auch das liebende Vermögen die „Physiognomie“ des Einzelnen wie der großen Epochen der Menschheit zu verstehen und auszudeuten, pochen auf ihre unmittelbare Gewißheit. Den Meistern des so vielfach irrenden begrenzten Verstandes gegenüber beruft man sich auf den Meister des Gefühles und des unmittelbaren Lebens: auf Rousseau.

Aufs äußerste hatten sich somit alle Gegensätze zugespitzt. Die moderne Kultur glich einer Wahlstatt auf der sich eine ganze Anzahl von Mächten feindlich gegenüberstanden. Nicht bloß auf politischem Gebiete, auch auf religiösem und literarischem kam es zur Revolution.

Da trat der große Geist auf den Plan, der dem modernen Bewußtsein wissenschaftliche Klarheit und philosophischen Frieden

bringen sollte: Immanuel Kant. „Es fehlte der Philosophie die theoretische Grundlage, die es ihr möglich machte, sich in Harmonie mit dem modernen Kulturbewußtsein zu setzen, d. h. sein Wesen wissenschaftlich zu verstehen und es dann in einer umfassenden Philosophie begrifflich zu klären“ (Seite 138). „Diese allgemeinsten theoretischen Grundlagen, die wissenschaftliche Antworten auf spezifisch moderne Kulturprobleme überhaupt möglich machen, hat Kant als erster Denker in Europa geschaffen“ (Seite 141).

Zwei Drittel des Rickertschen Buches sind damit ihrem wesentlichsten Inhalt nach wiedergegeben. Sie stellen den weitausholenden Anlauf dar zu der größten Verherrlichung Kants, die man sich überhaupt denken kann. Hier wird Kant nicht mehr lediglich als der Begründer einer gesicherten Wissenschaftslehre und einer neuen Ethik gefeiert; hier ist nicht bloß von philosophischen Fachangelegenheiten die Rede. Kants Leistung überragt und beherrscht nach dieser Auffassung mehr als zwei Jahrtausende. Dem modernen Kulturbewußtsein, das die miteinander streitenden Erbstücke von mehr als zwei Jahrtausenden in sich umfaßt, gibt Kant die Möglichkeit eines philosophischen Friedens.

Zunächst erhebt sich natürlich die Frage: mit welchen Mitteln und auf welche Weise hat Kant solches geleistet? und enthält seine Lehre auch wirklich den Ansatzpunkt, von dem aus sich die Mächte des theoretisch-wissenschaftlichen Denkens und des praktischen Wollens, des irrationalen Gestaltens und des persönlichsten Fühlens geordnet beherrschen und in ihrem Widerstreit zur Ruhe bringen lassen? Darauf Antwort zu geben war Rickerts nächste Aufgabe.

„Mit jeder Weltanschauung“, sagt er, „ist ein Pathos verknüpft, in dem ihre Wertvoraussetzungen am deutlichsten zu Tage treten“ (Seite 142). Das erste Pathos ist das rein-theoretische. Es ist das Pathos des Intellektualismus, das Pathos des Aristoteles und das Pathos Spinozas. Ihm steht das antitheoretische Pathos, das Gefühl, Willen, Gestalt und Leben in den Vordergrund stellt, schroff gegenüber. Wo es vorherrscht, da kann von Wissenschaft um der Wissenschaft willen keine Rede sein.

Nun ist es aber — und gerade das hat Kant eben gezeigt — ganz falsch zu glauben, daß man zwischen dem theoretischen und dem antitheoretischen Pathos zu wählen habe, daß damit eine Alternative gegeben sei. „Es gibt noch ein drittes Pathos, das gewissermaßen zwischen dem rein theoretischen und dem antitheoretischen

in der Mitte liegt, und wir können sagen, daß dies Pathos dem Kantischen Denken eigentümlich ist. Es setzt die kritische Trennung von atheoretischer Wertung und theoretischer oder wissenschaftlicher Betrachtung in der Weise voraus, daß beide wenigstens zunächst einmal als gleichberechtigt anerkannt werden. Die theoretische Wertung gilt dann innerhalb der Wissenschaft, die atheoretische dagegen im übrigen, außerwissenschaftlichen Leben" (Seite 143).

Gewiß tritt dieses neue, spezifisch moderne Pathos bei Kant nicht überall zu Tage. Sein Geist ist zweier Zeiten Schlachtgebiet; er gehört der Aufklärung, die er überwunden hat, selber noch teilweise an. Aber seine Philosophie setzt doch nicht bloß die Traditionen von Hume und Leibniz fort — er war auch ein Schüler Rousseaus, dessen Bild als einziger Schmuck dieser Art in seinem Zimmer hing. Der Neukantianismus hat diese „andere" Seite seines Wesens vielfach nicht zu sehen verstanden, vielleicht auch nicht sehen wollen. Rickert sieht sie und hebt sie hervor. Er betont: „Nicht eine Theorie der Erfahrungswissenschaften ist das Hauptproblem der Vernunftkritik, sondern um die alten, immer wiederkehrenden Probleme der Metaphysik dreht es sich. — Die Grundfrage lautet: was können wir vom „Wesen" der Welt und der Gottheit erkennen? Nur weil Kant, um hierauf eine Antwort zu finden, einen Begriff der Erkenntnis überhaupt brauchte, mußte er zunächst die Disziplinen untersuchen, die „den sicheren Weg der Wissenschaft gehen", und dann erst konnte er feststellen, was eine Erkenntnis des Weltganzen und Gottes bedeutet, wie die Philosophie sie sich stets zur Aufgabe gemacht hat" (Seite 153).

Mit Hilfe des Intellektes hat Kant den Intellektualismus und damit die größte Einseitigkeit der griechischen Tradition überwunden. Nicht willkürlich beiseite geschoben hat er ihn, nicht durch eine skeptische Zersetzung der Erkenntnis hat er sich seiner entledigt, sondern streng wissenschaftlich hat er ihm ein Ende gemacht durch kritische Begrenzung des theoretischen Vermögens. Kritisch aber heißt ein „jedes Verfahren, welches in dem Sinn scheidet oder Grenzen zieht, daß es die Eigenart der geschiedenen und gegeneinander abgegrenzten Gebiete nach beiden Seiten hin streng aufrecht erhält" (Seite 146). Zwei solche wohl zu trennenden und gegeneinander abzuscheidenden Gebiete sind zunächst mundus sensibilis und mundus intelligibilis. Leider stellt Rickert

hier Kants Lehre nicht bloß dar, sondern er bildet sie auch im Sinne seiner „Wertphilosophie“ weiter (Seite 154 bis 165).

Nun folgt die eigentliche Höhe des Gedankenganges. Kant hat nicht nur das griechische Vorurteil: Gleiches wird nur durch Gleiches erkannt, er hat nicht allein die „Abbildtheorie“ ein für alle Male überwunden. Rickert zeigt: er hat noch mehr getan. Die große europäische Tradition, der in mehrtausendjähriger Kultur ausgebildete Rationalismus, erreicht in Kants Philosophie Gipfel und Abschluß. Einer Denkpraxis, die von den Anfängen der Wissenschaft in Griechenland bis zur Aufklärung reichte, wurde hier Aufschluß gegeben über sich selbst und über die mannigfaltigen Werkzeuge begrifflicher Analyse und systematischer Darstellung, die sie ausarbeitete und dauernd zur Anwendung brachte. Aber gerade dadurch, daß Kant den Bereich der Ratio ganz und gar abschritt und in selbstbewußtem Denken ermaß — gerade dadurch hat er jenes Problem des Irrationalen implicite gestellt, das nirgends so lebendig war und nach Auflösung drängte als in der Tiefe des seiner Wurzel nach außereuropäischen Christentums.

Kant selber hat bereits die Ansätze zu einer „kritischen Theorie des Atheoretischen“ (Seite 166 ff.). In der Einleitung zum „modernsten seiner Hauptwerke“ (Seite 180), der Kritik der Urteilskraft, und in der Abhandlung über Philosophie überhaupt gibt er eine Gliederung seines Systemes, in welcher die drei „Vermögen des Gemüts“, das Vorstellungsvermögen, das Gefühl der Lust und Unlust und das Begehrungsvermögen vorangestellt sind. Man hat diese „Tafel“ vielfach geringschätzig behandelt, man hat nichts anderes als eine Erinnerung an die Psychologie von Tetens in ihr erblickt. Rickert ist mit Recht anderer Meinung. „Kant wollte Denken, Wollen und Fühlen nicht etwa als seelische Tatsachen untersuchen, sondern die verschiedenen Seiten des Subjekts interessierten ihn soweit, als es für sie verschiedene ‘Prinzipien a priori’ gibt“ (Seite 167). Nun erinnert Rickert daran, wie die drei Grundmächte der europäischen Kultur — Griechentum, Römertum, Christentum — gewissermaßen die Theorie, die Tatkraft und das irrationale Gefühl weltgeschichtlich repräsentieren. Wer ein Prinzip gefunden hat, jene „Seiten des Subjektes kritisch gegeneinander abzugrenzen und zu bestimmen, für den gibt es in der europäischen Kultur keinen Zwiespalt und keinen Rangstreit mehr. Auf solcher philosophischen Höhe steht Immanuel Kant. Nur in seiner „Religion innerhalb der

Grenzen der bloßen Vernunft" hat er versagt, ist er in den alten Rationalismus zurückgefallen. — Rickert erwägt das religiöse Problem in einem letzten Kapitel „Das Problem der letzten Einheit". —

Kehrt man von Heinrich Rickert zu Eugen Kühnemann zurück, dann merkt man erst, wieviele Gedanken beiden Verfassern gemeinsam sind. In die Fülle der Gesichte, die Kühnemann festgehalten hat ohne sie genügend in einem Fachwerk von Begriffen zu verankern, kommt jetzt ein bestimmter Zusammenhang. Umgekehrt hat es einen großen Reiz die Rickertschen Abstrakta an dem Lebensreichtum zu erproben, den Kühnemann verschwenderisch darbietet. Beide Werke zusammengenommen stellen dar, wie Kant heute in der Perspektive der Jahrtausende gesehen und begriffen wird.

Eine schöne Ergänzung bildet Ferdinand Jakob Schmidts warm und eindringlich geschriebenes Büchlein „Kant der Geistesherold einer neuen Menschheitsepoche"[1]). Unabhängig von Rickert kommt Schmidt hinsichtlich des europäischen Rationalismus (er spricht von der „alteuropäischen Vernunftphilosophie") völlig zu denselben Ergebnissen wie dieser. Der griechische Intellektualismus wird beinahe mit den gleichen Worten charakterisiert (Seite 26. Die etwas einseitige Auffassung stammt übrigens von Windelband. Vgl. Präludien I[5], Seite 118). Doch bleibt Schmidt Rickert gegenüber auf halbem Wege stehen, insofern er „die positive Großtat Kants" lediglich in der „Grundlegung der neuweltlichen Willens- oder Freiheitsphilosophie" erblickt, an das große Problem des europäischen Konfliktes zwischen Rationalem und Irrationalem aber gar nicht hinrührt.

II. Spezielle Problemstellungen.

Suchte die an den philosophischen Gegenwartsaufgaben geschulte Geschichtsbetrachtung und -darstellung Kant in unserem historischen Bewußtsein seinen hervorragenden Platz anzuweisen, so stellt die Forschung im engeren Sinne besondere Fragen. Eine ganze Reihe von teilweise recht umfangreichen Werken ist erschienen, die den Metaphysiker, den Naturwissenschafter, den Ästhetiker Kant zum Gegenstand haben oder ein

[1]) Ferdinand Jakob Schmidt, Kant der Geistesherold einer neuen Menschheitsepoche. Verlag von Moritz Diesterweg. Frankfurt a. M. 1924.



bestimmtes Thema seiner Philosophie auf eine bestimmte Art und Weise behandeln. Eine angemessene Würdigung solcher Leistungen müßte den Verfassern in ihre Studierstuben nachgehen und die Absicht wie das Ergebnis ihrer Arbeit sorgfältig prüfen. In einem Sammelbericht ist dazu keine Möglichkeit vorhanden. Ich beschränke mich also jeweils auf eine möglichst objektiv gehaltene Gesamtcharakteristik des betreffenden Werkes und behalte es mir vor mich an anderer Stelle mit dem einen oder anderen Verfasser ausführlicher auseinanderzusetzen.

Max Wundt[1]) sucht die Frage nach Gehalt und Wesen der Kantischen Metaphysik „in rein geschichtlichem Sinne" (Vorwort, Seite IV) zu beantworten. Die wichtigsten Grundlagen seiner Arbeit bilden die von Kant selbst veröffentlichten Schriften; Vorlesungen und lose Blätter werden mit größerer Vorsicht benutzt als dies bisher geschehen war. An Vorgängern kritisiert Wundt Paulsen und Konstantin Oesterreich; Volkelt bleibt, soviel ich sehen kann, unberücksichtigt.

Die Behandluug des Hauptthemas — Kants Metaphysik in ihrer nachweisbar einheitlichen Entwicklung von den Anfängen bis zur systematischen Vollendung — ist eingerahmt von zwei Kapiteln, deren erstes die geschichtlichen Voraussetzungen, deren letztes den Deutschen Idealismus darstellt. Ein doppelter Bogen spannt sich hier von Leibniz-Wolff zu Hegel, von Crusius zu Schopenhauer.

Wundt schildert die allgemeine Lage der Metaphysik in Deutschland bei Kants Auftreten: „Wolffs Ansehen aufs schwerste erschüttert, ein Ersatz für sein umfassendes Lehrgebäude aber nicht vorhanden, nur auf einem Gebiet, dem der Naturerkenntnis, eine geschlossene neue Lehre (die Lehre Newtons) hervorgetreten und bald in fast beherrschender Stellung. Wie sich nun diese neue Lehre mit den überlieferten Denkformen der deutschen Metaphysik vereinigen ließe, welche Folgerungen aus ihren Voraussetzungen sich für die übrigen, von ihr nicht berührten Gebiete der Philosophie ergäben, darüber bestand völlige Unklarheit. Eine Reform der Metaphysik mußte somit als die eigentliche Forderung der Zeit gelten.

---

[1]) Max Wundt, Kant als Metaphysiker. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Philosophie im 18. Jahrhundert. Verlag von Ferdinand Enke. Stuttgart 1924.



Dieser Reformator der deutschen Metaphysik ist Kant geworden. Dies und nichts anderes war seine geschichtliche Sendung" (Seite 96).

Nun wird Schritt für Schritt verfolgt, wie Kant diese Sendung erfüllt hat. Bis zum Jahr 1781 ringt er um die Methode. Nach mehrfachen vergeblichen Anläufen sehen wir ihn 1765 an der Möglichkeit einer wissenschaftlichen Metaphysik verzweifeln — aber mit der Inauguraldissertation von 1770 (deren platonischen Charakter Wundt richtig hervorhebt) geht Kant ein „großes Licht" auf. „Das Werk Wolffs soll auf dem Boden der neu gewonnenen methodischen Einsichten und also besser gegründet wieder hergestellt werden: dies und nichts anderes ist Kants Absicht" (Seite 193), und in dieser Absicht schreibt er seine Vernunftkritik.

Die neue Begründung der Metaphysik gipfelt in der Ideenlehre, die Wundt besonders ausführlich behandelt (Seite 215 bis 265). Auf die transzendentale Methodenlehre wird großer Wert gelegt: sie entwickelt den Plan einer kritisch gesicherten Philosophie, indem sie die „formalen Bedingungen eines vollständigen Systems der reinen Vernunft" nachweist.

Keine leichte Aufgabe war es, Kant von jetzt ab bei seinem „doktrinalen Geschäft" zu folgen. Wundt geht über die Metaphysik der Natur verhältnismäßig rasch hinweg und läßt sich auch durch das Opus postumum nicht zu längerem Verweilen bestimmen. „Gerade dieser Teil von Kants Philosophie weist wohl am meisten der Vergangenheit zugewandte Züge auf" (Seite 304). Anders verhält es sich mit der Metaphysik der Sitten. Sie schien Kant mitten ins „Intelligible" hineinzuführen — und aus dem metaphysischen Bestreben auf eine legitime Weise darin Fuß zu fassen, wuchs die Kritik der praktischen Vernunft hervor (Seite 316).

In ihr wird „die Idee der Freiheit mit Hilfe des Faktums der reinen Vernunft als real erwiesen" (Seite 331), und was auf theoretischem Gebiete sich als gültige „Regel" herausgestellt hatte, das kehrt hier wieder als „Postulat". Insoferne aber „alles Interesse zuletzt praktisch, und selbst das der spekulativen Vernunft nur bedingt und im praktischen Gebrauche allein vollständig ist" (Kant) — so vollendet sich auch die theoretische Vernunft erst in der praktischen: die praktische führt den Primat (Seite 337).

In dem Gedanken des höchsten Gutes, auf das hin alles Handeln letztlich gerichtet ist, trat der Begriff des Zweckes hervor ohne noch eine genügende kritische Klärung finden zu können. Er stellt einen der ältesten Bestandteile von Kants Weltanschauung dar:

schon in der Naturgeschichte des Himmels spielt er eine Rolle. In der Kritik der Urteilskraft steht er nun im Mittelpunkt der Betrachtung (Seite 341).

Ihre Höhe erreicht die Darstellung Wundts in dem Kapitel: Das System der reinen Vernunft in seiner Vollendung. Es wird gezeigt: „Das Ziel, das Kant sich gestellt hat, die neue Begründung der Metaphysik, verschiebt sich ihm im Verfolg seines Weges. Was ursprünglich nur die alte Metaphysik neu begründen sollte, erweist sich schließlich selber als eine neue Metaphysik" (Seite 376). Wie „zeitgemäß" diese Auffassung Max Wundts ist, darauf habe ich schon in der Einleitung hingewiesen. Ich bedaure, sie nicht eingehender referieren zu können. —

Weniger historische als systematisch-philosophische Einsichten verdankt man Johannes von Kries[1]). Er behandelt Kant als Naturforscher und beginnt mit einem kurzen Gesamtüberblick, der zu einer wohlerwogenen Anerkennung der Leistungen Kants auch auf diesem Spezialgebiete kommt, obwohl zugegeben werden muß, daß seine „Kenntnis der Natur nur in relativ geringem Umfange auf eigener Beobachtung beruhte, größerenteils aber durch fremde Mitteilung vermittelt und namentlich durch Lektüre erworben war" (Seite 8). Als zweites Kapitel folgt eine höchst wertvolle Studie über Kants Lehre von der Mathematik. Kries zieht hier die Gedanken des Philosophen nicht bloß so, wie sie in seinen Werken vorliegen, in Betracht, sondern er verfolgt zugleich Konsequenzen, die, auch wenn Kant sie nicht in voller Deutlichkeit ausgesprochen hat, doch in der Linie seiner Untersuchung liegen (Seite 9). So vor allem bei der Behandlung der Lehre von Raum und Zeit. Kries gelangt hier zu Ergebnissen, über die sich der Philosoph freuen darf, und deren logisches Zustandekommen die Anhänger der „Weltanschauung der Relativitätstheorie" prüfen mögen. Eine Selbstbesinnung, welche „die eigentliche Natur der Raumvorstellung zu erfassen bestrebt ist, wird doch immer wieder darauf zurückkommen, daß die Vorstellung des Raumes zwar in alle Wahrnehmungen über besondere örtliche Verhältnisse einzelner Gegenstände, insbesondere alle Kontinuitäts- oder Berührungsbeziehungen eingeht und ihnen zugrunde liegt, sich aber nicht als Summe einer kleineren oder größeren Zahl solcher Ortsbeziehungen dar-

---

[1]) Johannes von Kries, Immanuel Kant und seine Bedeutung für die Naturforschung der Gegenwart. Verlag von Julius Springer. Berlin 1924.



stellen läßt“ (Seite 33). Das vorsichtige Verhalten gegenüber der nichteuklidischen Geometrie ist bemerkenswert (Seite 39). Die auf Seite 55 gegebene Zusammenfassung der Ergebnisse zeigt, in welch wesentlichen Stücken der Raum- und Zeitlehre Kant auch heute noch „rückhaltlos beizupflichten“ ist. Kant hat „nicht etwa nur durch seine Fragestellung einen neuen Weg eröffnet, sondern er hat auch auf diesem die erste und bei weitem schwierigste Strecke zurückgelegt, eine Strecke, die uns zwar nicht bis an das letzte Ziel führt, die aber, wenn wir dieses erreichen wollen, weder umgangen noch übersprungen werden kann“ (Seite 63).

In einem dritten Abschnitt erörtert Kries das Kausalprinzip. Auch hier stimmt die moderne Naturforschung noch in wesentlichen Punkten mit Kant zusammen, obwohl wir „den Nachweis für das, was wir jetzt als die Apriorität des Kausalprinzips zu bezeichnen gewohnt sind, nicht in den von Kant herangezogenen Tatsachen erblicken“ (Seite 106 f.). Weniger glücklich scheint mir Kries in seinem kaum skizzierten Schluß-Kapitel: Die teleologische Betrachtung der belebten Natur. Die einschlägigen Quellen sind nicht ausgeschöpft, insbesondere aber verkennt der Verfasser, daß in der Kritik der Urteilskraft in mancher Hinsicht eine vollständig neue Fassung und Ausgestaltung von Kants ganzer Philosophie vorliegt. Er „glaubt nicht, daß die Behandlung dieser Gegenstände, die wir bei Kant finden, z. Z. noch eine große aktuelle Bedeutung besitzt“ (Seite 113), und nimmt deshalb „von einer eingehenden Verfolgung des Zweckbegriffes und seiner biologischen Bedeutung Abstand“ (Seite 112).

Dasselbe Thema wie Johannes von Kries behandelt Erich Adickes[1]) — aber in einem ganz anderen Sinne. Sein Werk ist einer das Quellenmaterial erschöpfenden Darstellung des Naturforschers und Naturphilosophen Kant gewidmet und ein imponierendes Denkmal deutschen Gelehrtenfleißes. Seit fast zwanzig Jahren beschäftigt sich Adickes mit seinem Gegenstand und die umfangreiche Analyse des Opus postumum, die 1920 als fünfzigstes Ergänzungsheft der Kantstudien erschienen war, stellte bereits ein Parergon dar, dessen Resultate nunmehr dem Hauptwerk zugute kommen sollen.

Der (bisher allein vorliegende) erste Band enthält zunächst eine ausführliche Einleitung, die von Kants Anlage und Begabung

---

[1]) Erich Adickes, Kant als Naturforscher. Band I. Verlag W. de Gruyter & Co. Berlin 1924.



zur Naturwissenschaft handelt. Was wir heute von einem Naturforscher verlangen, hat Kant nicht besessen: es hat ihn nie gedrängt sich experimentell zu betätigen, er hat die üblichen mathematischen Formeln gerne verschmäht und die wichtigsten Grundbegriffe vag und vieldeutig gebraucht, es fehlte ihm das echt naturforscherliche Bedürfnis sich alle Vorgänge plastisch zu vergegenwärtigen, er war ein vorwiegend deduktiver und architektonisch-konstruktiver Geist. Die „exakte innerliche Phantasie" spricht Adickes Kant völlig ab. Er führt seine naturwissenschaftlichen Leistungen auf „glückliche Intuitionen und geniale Aperçüs" zurück; er vergleicht ihn mit Schelling.

Ein erster Abschnitt beschäftigt sich alsdann mit Kants Erstlingsschrift über die wahre Schätzung der lebendigen Kräfte. Das Ergebnis einer gründlichsten Analyse fällt nicht eben zu Kants Gunsten aus. „Man kann mit gutem Gewissen sagen, daß Kants Erstlingswerk als naturwissenschaftliche Leistung unter dem Durchschnittsniveau der Schriften steht, die im Verlauf des Streits um die Kräfteschätzung entstanden sind. Es bedeutete einen entschiedenen Fehlschlag" (Seite 139).

Der zweite Abschnitt ist Kants dynamischer Theorie der Materie gewidmet. Das erste hierher gehörige Werk ist die Monadologia physica: eine Schrift, deren Bedeutung nicht unterschätzt werden soll. Adickes schreibt: „In der Konzeption und Ausgestaltung des Begriffs der physischen Monade sehe ich eine der Großtaten Kants auf naturphilosophischem Gebiet. Zwischen Leibniz und Newton sucht er sich seinen Weg in selbständiger Weise" (Seite 163f.). Die 60er und 70er Jahre bringen keine wesentliche Änderung in Kants Ansichten; doch hat er um 1775 seinen monadologischen Standpunkt aufgegeben und nun die Teilbarkeit der Materie ins Unendliche behauptet.

Anschließend behandelt Adickes die Dynamik der Metaphysischen Anfangsgründe der Naturwissenschaft, um die Zergliederung dieses Werkes im dritten Abschnitt — Die Lehre von der Bewegung — fortzusetzen, nachdem er Kants Lehre vom Raum in einem eingeschobenen Kapitel in ihrer Entwicklung skizziert hat. (Philosophisch interessieren hier besonders die Auseinandersetzungen über die nicht geringe Rolle, welche die von Adickes erstmalig scharf herausgehobene „Lehre von der doppelten Affektion des erkennenden Subjekts" auch in Kants Raumtheorie spielt. Vgl. Seite 240ff.) In allen seinen Teilen wird Kants noch niemals auch nur entfernt

so gründlich behandeltes naturphilosophisches Grundbuch dargestellt. „Was den Ertrag der Metaphysischen Anfangsgründe der Naturwissenschaft betrifft, so ist das Wichtigste, was sie bringen, die dynamische Theorie der Materie, der geniale Gedanke aus Kants Frühzeit, freilich durch die Verbindung mit der Lehre von der unendlichen Teilbarkeit der Materie in eine Form gebracht, die der Monadologia physica entschieden nachsteht" (Seite 376). „Kant wälzt den Stein des Sisyphus: er fordert und sucht Apriorität da, wo sie nun einmal unerreichbar ist." Begreiflicherweise „ist das Werk für die Entwicklung der Naturwissenschaft fast wirkungslos gewesen" (Seite 378).

Ohne Zweifel sind die geschichtlichen Feststellungen von Adickes völlig einwandfrei. Rein unter dem Gesichtspunkt gelehrter Forschung betrachtet, ist seine Leistung bewunderungswürdig. Dennoch muß herausgesagt werden: bei der Lektüre des kleinen Buches von Johannes von Kries fühlt man sich von einem Hauch des unvergänglichen Kantischen Geistes angeweht — bei Erich Adickes spürt man weniger davon. Sein Werk ist ein Beitrag zur Kenntnis des wirklichen Kant, der gestorben und begraben ist — aber es ist (ich spreche vom vorliegenden ersten Band!) kein Beitrag zur Erkenntnis des unsterblichen Kant, der unter uns lebt und weiter leben wird.

Ganz ähnlich verhält es sich mit einem zweiten Buch, das Erich Adickes[1]) zum Kantjubiläum veröffentlicht hat. Es ist ihm gelungen nachzuweisen, daß „die transsubjektive Existenz einer Vielheit von Dingen an sich für Kant in seiner ganzen kritischen Zeit eine Selbstverständlichkeit war", obwohl es auch „skeptisch klingende Stellen über die Dinge an sich" gibt, in denen er „als reiner Transzendentalphilosoph spricht, der gewisse radikal gerichtete Gedanken seiner Erkenntnistheorie konsequent zu Ende denkt." Aber es wäre doch ein rechtes Unglück gewesen, wenn dies noch zu Kants Lebzeiten mit zufriedener Klarheit durchschaut worden wäre oder wenn sich der Neukantianismus von vornherein auf eine solche Auffassung geeinigt hätte! „Eine solche Behandlung", sagt Adickes — er denkt an Maimon, Beck, Fichte, an die Neukantianer — „ist das gerade Gegenteil von historischer Auffassung". Gewiß. Aber es gibt auch eine philosophische Auffassung philosophischer

---

[1]) Erich Adickes, Kant und das Ding an sich. Pan-Verlag Rolf Heise. Berlin 1924.



Probleme, und in ihrem Sinne werden wir auch nach Adickes (dem wir für seine gründliche Durcharbeitung des Materials zum größten Dank verpflichtet sind), wenn wir — etwa mit Richard Kroner — die Problementwicklung „Von Kant bis Hegel“ nachzudenken versuchen, über das Problem des Dinges an sich nicht wesentlich anders urteilen als es vor Adickes geschehen ist. —

Gerne begleitet man Franz Wolfgang Garbeis[1]) auf den teilweise recht neuartigen Wegen, auf denen er das Problem des Bewußtseins in der Philosophie Kants historisch zu erreichen und systematisch zu verstehen versucht. Mit einer ebensolchen stilistischen wie gedanklichen Klarheit (was sich durchaus nicht immer zusammen findet) weist er auf den „uneliminierbaren Bestand an irrationalen Elementen im Bewußtsein“ hin, mit dessen philosophischer Bewältigung noch kaum begonnen ist. Sehr richtig sagt er — übrigens im Geiste Hegels, den er niemals nennt und wenig zu kennen scheint —: „Das Streben der Romantik scheiterte nicht so sehr an ihrer Überschätzung des Irrationalen als Erkenntnisziel, sondern vor allem an ihrer Unterschätzung des Rationalen als Erkenntnismittel. Dies aber bildet seit jeher den Grundirrtum jedes Irrationalismus“ (Seite 3).

Der Irrationalismus von Garbeis bleibt nun freilich — nach der Darstellung seines ersten Teiles, der den Begriff des Bewußtseins als philosophisches Problem aufrollt — noch ziemlich tief im Psychologischen stecken. Er ist selber noch der Schüler der Sensualisten und Empiristen, die er im zweiten (historischen) Teil seiner Schrift in typischen Vertretern vorführt. Aber ebendies ermöglicht ihm vielleicht gerade eine Auffassung der kantischen Bewußtseinslehre, die, wenn auch in eine ganz neue Terminologie gekleidet, historisch durchaus nicht unrichtig ist. Darf ich Garbeis und solche Leser, die an seiner Schrift Interesse fanden, in diesem Zusammenhang auf meine Abhandlung „Der Begriff in Hegels Philosophie. Versuch einer logischen Einleitung in das metalogische Grundproblem des Hegelianismus“ (1924) aufmerksam machen? Sie ist ähnlich gegliedert und behandelt ein analoges Problem. —

Kants Lehre von der Einbildungskraft untersucht Raymund Schmidt[2]) vom Standpunkt der Philosophie des Als Ob aus. Man

[1]) F. W. Garbeis, Das Problem des Bewußtseins in der Philosophie Kants. Eine erkenntnistheoretische Untersuchung der Grundlagen des Denkens und des Seins. Verlag von Wilhelm Braumüller. Wien und Leipzig 1924.

[2]) Raymund Schmidt, Kants Lehre von der Einbildungskraft. Mit be-



kann sagen, daß der Gegenstand den Überzeugungen des Verfassers entgegenkommt, sich ihnen sozusagen gerne fügt und sie bis zu einem gewissen Grade zu bestätigen scheint. Die Darstellung ist klar und verarbeitet ein beträchtliches historisches Material. —

Walter Ehrlich[1]) kritisiert mit großem Scharfsinn Kants transzendentale Methode und vergleicht sie mit Husserls phänomenologischer Anschauungsweise. Er sucht zu den „letzten Voraussetzungen" in der Grundfragestellung sowohl bei Kant wie bei Husserl vorzudringen und stellt dabei das Problem der Objektivität mit Recht in den Mittelpunkt. Leider liegt der Arbeit als *πρῶτον ψεῦδος* Ehrlichs Überzeugung zu Grunde: „Kant führte sein theoretisches System in einem einzigen Werke und auf sehr geschlossene Weise durch" (Seite 2). Die Darstellung der Transzendentalphilosophie bleibt also überall auf der Höhe und in den Grenzen der Kritik der reinen Vernunft. Das ist sehr einseitig, führt zu einer bedenklichen Zurückführung der gesamten transzendentalphilosophischen Problem-Masse auf die Beantwortung der Frage nach der „Möglichkeit", und läßt insbesondere nicht erkennen, daß Kant in seiner — platonisierenden — vorkritischen Zeit Gesichtspunkte vertreten hat, die mit den Ideen Husserls verglichen werden können. So möchte ich an den § 6 der Inauguraldissertation von 1770 erinnern, in dem Kant eine Unterscheidung macht, deren Konsequenzen auf die Husserlsche Unterscheidung von „Generalisierung" und „Formalisierung" hinauslaufen dürften. —

Rein psychologisch orientiert und gleichfalls innerhalb der Vernunftkritik verharrend sind zwei Abhandlungen, die G. Martius und J. Wittmann[2]) unter einem gemeinsamen Titel als Festbeitrag zu Kants 200jährigen Geburtstag veröffentlicht haben. Wittmann behandelt „Raum, Zeit und Wirklichkeit". Untersuchungen über die Umweltswirklichkeit von Blinden spielen dabei eine Hauptrolle. Martius würdigt Kants Kategorienlehre und gelangt zu dem Ergebnis: „Wir haben alle Ursache, ja wir sind gezwungen, an den Grundlehren des Kantschen Kritizismus auch heute festzuhalten". —

---

sonderer Rücksicht auf die Kritik der Urteilskraft. Verlag von Felix Meiner. Leipzig 1924.

[1]) Walter Ehrlich, Kant und Husserl. Kritik der transzendentalen und der phänomenologischen Methode. Verlag von Max Niemeyer. Halle 1923.

[2]) G. Martius und J. Wittmann, Die Formen der Wirklichkeit. Akademische Verlagsgesellschaft m. b. H. Leipzig 1924.

„Neue Wege der Philosophie“ verspricht Josef Kremer[1]) in seiner Streitschrift: 'Vorwärts zu Kant!' Aber er hält nicht, was er verspricht. Der Angriff auf den Neukantianismus (teilweise auch auf Kant selbst), den er macht, ist mit solch hemmungslosem Draufgängertum ausgeführt, daß an das Sprichwort „Allzu scharf macht schartig“ erinnert werden muß. Dazu kommt, daß Kremer die Originalität wie die Tragweite seiner eigenen Ansichten weit überschätzt. Was er als das „echte“ Problem Kants auffaßt — die synthetischen Urteile a priori als Postulate der reinen Vernunft an die Wirklichkeit, ohne irgendwelche Möglichkeit eine reale Geltung derselben zu beweisen — das ist nicht neu, und sein damit zusammenhängender Rückzug auf den Vernunftglauben philosophisch kaum empfehlenswert. So wie Kremer meint, wird „Kants Rationalismus“ nicht überwunden!

III. Festreden und Festschriften.

An erster Stelle ist hier die in eine wahrhaft klassische Form gegossene Gedächtnisrede zu nennen, die Adolf von Harnack[2]) zur Einweihung des Grabmals im Dom zu Königsberg gehalten hat. Sie schildert Kants wissenschaftliche Persönlichkeit, sie feiert sein Werk, sie erinnert an seine Wirkung. „Kant — er und nur er — ist das Schicksal der deutschen Wissenschaft geworden. Das ist seine Größe.“ —

An feinen Einzelheiten reich ist die an der Berliner Universität gehaltene Festrede von Heinrich Maier[3]). Sie gibt ein getreues Bild des Philosophen „wie er gewesen ist.“ Er war aber Rationalist und Aufklärer und „ist es immer, auch in seiner letzten Zeit, geblieben“ (Seite 5). Daß Kant „nicht bloß von Schelling und Hegel, sondern auch schon von Fichte, trotz allem und allem, eine tiefe Kluft scheidet“ (Seite 15), wird mit Nachdruck hervorgehoben. —

---

[1]) Josef Kremer, Vorwärts zu Kant! Neue Wege der Philosophie. Verlag Kurt Stenger. Erfurt 1924.

[2]) Adolf von Harnack, Immanuel Kant. Gedächtnisrede zur Einweihung des Grabmals im Auftrag der Albertus-Universität und der Stadt Königsberg in Preußen am 21. April 1924 im Dom zu Königsberg gehalten. Verlag von Julius Springer. Berlin 1924.

[3]) Heinrich Maier, Immanuel Kant. Festrede zur Feier seines zweihundertsten Geburtstages in der Aula der Berliner Universität gehalten. Druck von Emil Ebering. Berlin 1924.



Karl Joël[1]) erblickt in Kant den Vollender des Humanismus. Er geht aus von der Antithese: Kant und Jakob Burckhardt und gelangt in sprudelndem, an geistreichen Einfällen und ausgebreiteter Gelehrsamkeit gleich reichem Redestrom zu der Synthese: höchster Triumph der Freiheit, letzte Steigerung, ja Übersteigerung des Humanismus, Sieg des Menschen über die Welt! „Unsere Neukantianer überwanden glücklich unter Kants Zeichen den Positivismus und Psychologismus, aber sie wollten und konnten nicht wie Kant eine Weltanschauung geben, weil sie vor lauter Vereinheitlichung der Erkenntnis im 'Bewußtsein überhaupt' nicht so zentral wie Kant den Menschen sahen, den Menschen mit den 'zwei Seelen' in seiner Brust, mit seiner Bannung in die Sinne und seinem gerade nach Kant unauslöschlichen metaphysischen Trieb, den Menschen, der da faustisch ringt zwischen Himmel und Erde. Und dem Menschen seine Stellung in der Schöpfung und seine Aufgabe zu weisen hat Kant einmal als Ziel seiner Wissenschaft bezeichnet, und noch sein Nachlaßwerk will zwischen Gott und Welt als Bindeglied den Menschen behandeln" (Seite 39 f.).

Johannes Volkelts reife und von einer wohltuenden persönlichen Wärme durchdrungene Rede[2]) galt dem Metaphysiker Kant. Zwei entgegengesetzte Tendenzen sind in seiner Erkenntnistheorie wirksam: eine erschütternde, umstürzende — und eine aufbauende, auf das Unwandelbare und Unbedingte gerichtete. Wichtiger aber und beachtenswerter als die erste, ist in der Vernunftkritik die zweite, die aufbauende Triebfeder. Sie allein versucht Volkelt herauszuarbeiten. Er macht einleuchtend, daß Kant weit mehr, als man gewöhnlich annimmt, in der Entwicklungslinie der Leibnizischen Philosophie liegt, und zeigt, wie seine Metaphysik in einen Monismus des absoluten Geistes ausläuft. „Besonders in der Kritik der Urteilskraft tritt dies ans Licht. Kant hat durch seine geistesmonistischen Hinweise die Philosophie in eine Bahn geleitet, auf der sie dann durch Fichte, Schelling, Hegel weitergeführt wurde" (S. 20). —

Formvollendet und mit überlegener Klarheit sprach Robert

---

[1]) Karl Joël, Kant als Vollender des Humanismus. Festrede bei der Kantfeier der Universität Basel gehalten. Philosophie und Geschichte, Heft 4. Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) in Tübingen 1924.

[2]) Johannes Volkelt, Kant als Philosoph des Unbedingten. Festrede zur Kantfeier der Universität Leipzig. Weisheit und Tat, Heft 5. Verlag Kurt Stenger in Erfurt 1924.



Reininger[1]). Er versteht Kants „ganze Philosophie als einen großartigen Versuch, Freiheit zu retten in aller Gebundenheit und eine Bindung höherer Art wiederzufinden in der Freiheit“ (Seite 10).

Richard Hönigswald[2]) entrollt ein vielfarbiges Gemälde, das sich mosaikartig aus kleinen Betrachtungen zusammensetzt. Kants geistige Herkunft, sein Werk, seine Persönlichkeit, seine Eigenart als Schriftsteller — dies und noch anderes mehr wird ohne straffe Disposition zwar, aber nicht ohne Anmut behandelt. Hervorgehoben zu werden verdient die Entschiedenheit, mit welcher Hönigswald zwischen dem „wirklichen“ und dem „unsterblichen“ Kant unterscheidet. Er wird so beidem gerecht: der Historie und den Ansprüchen der geschichtlich bisweilen recht unbekümmerten lebendigen Philosophie. —

Paul Menzer[3]) verzichtet auf eine Gesamtwürdigung und feiert den einzigartigen Forscher, indem er mit ruhiger Sachlichkeit erörtert, was Natur und Geschichte im Weltbild Kants bedeuten. —

Umgekehrt Franz Erhardt[4]). Ihm kam es darauf an unter Ausschaltung alles Speziellen die wesentlichsten Grundgedanken der Kritik der reinen Vernunft für einen größeren Hörer- oder Leserkreis klar und verständlich zu machen. Neues kommt dabei natürlich nicht heraus, aber sein Ziel: den Philosophen an seinem Ehrentag den Feiernden wirklich nahe zu bringen, hat Erhardt sicher erreicht. Aus einer Reihe von Anmerkungen läßt sich übrigens entnehmen, wie er darüber hinaus zu Kant kritisch Stellung nimmt. —

Franz Haymann[5]) sprach über Kants Kritizismus und die naturrechtlichen Strömungen der Gegenwart. Seine Rede, die ein starkes Sympathisieren mit Rudolf Stammler erkennen läßt, wendet

[1]) Robert Reininger, Kant. Gedenkrede gehalten in der Festversammlung der philosophischen Gesellschaft an der Universität Wien. Verlag von Wilhelm Braumüller. Wien und Leipzig 1924.

[2]) Richard Hönigswald, Immanuel Kant. Festrede gehalten in der Schlesischen Gesellschaft für Vaterländische Kultur zu Breslau. Trewendt & Graniers Verlag. Breslau 1924.

[3]) Paul Menzer, Natur und Geschichte im Weltbild Kants. Hallische Universitätsreden, Heft 22. Verlag von Max Niemeyer. Halle 1924.

[4]) Franz Erhardt, Die Grundgedanken der Kritik der reinen Vernunft. Rede, gehalten bei der Kantfeier der Universität Rostock. Abhandlungen zur Philosophie und Pädagogik. Zweites Heft. O. R. Reisland. Leipzig 1924.

[5]) Franz Haymann, Kants Kritizismus und die naturrechtlichen Strömungen der Gegenwart. Festrede, gehalten in der Juristischen Gesellschaft in Köln. Pan-Verlag Rolf Heise. Berlin 1924.

sich in erster Linie an Juristen. In die rechtsphilosophischen Probleme der Gegenwart vermag sie gut einzuführen. —

Heinrich Scholz[1]) hat seinen Zuhörern viel Mathematik zugemutet. Ich möchte es bezweifeln, daß sie ihm haben folgen können. Leser seiner Rede finden eine ausführliche Ergänzung und Begründung der im ersten Abschnitt vorgetragenen Gedankengänge in der gleichzeitig im Festheft der Kantstudien erschienenen Abhandlung von Scholz 'Das Vermächtnis der Kantischen Lehre vom Raum und von der Zeit'. —

Den Preußen, dessen „Kritizismus und moralischer Idealismus ihrem Wesen nach rein deutsch sind, so deutsch, wie der pflichterfüllte Beamtenstaat der Hohenzollern, in dem er gelebt hat, und Luthers Frömmigkeit, die ihn in seinem pietistischen Elternhause umgeben hat" (Seite 3), feiert Hermann Schwarz[2]). —

Allzusehr durch die Brille Schopenhauers hat Hans Cornelius[3]) Kant in seiner Festrede angeschaut. —

Auf die Frage: worauf beruht Kants Genialität? gab Adolf Dyroff[4]) eine dreifache Antwort. Melancholie, Sarkasmus und Enthusiasmus sind Kant eigentümlich und bestimmen den Kern seiner Persönlichkeit, wie er sich dem, der „Wesenschau zu üben" (Seite 5) versteht, erschließt. —

Gleichfalls von Kants genialer Veranlagung sprach Georg Schilling[5]). Er erblickt „um es kurz zu sagen, das Wesen der Genialität in der Fähigkeit, das schwere Joch der Überlieferung, des Herkommens, mit einem Worte der Gewohnheit zu zerbrechen" (Seite 8). Solches Genie hat Immanuel Kant besessen und an der Auflösung zweier großer Konflikte bewährt: er hat den Gegensatz zwischen Glauben und Wissen kritisch geschlichtet und den Widerstreit zwischen Pflicht und Neigung aufgehoben. Schillings Ausführungen besonders zum erstgenannten Problem sind durchaus interessant, aber wenn er auf Seite 35 zwei Denker vom Rang

---

[1]) Heinrich Scholz, Was wir Kant schuldig geworden sind. Walter G. Mühlau. Kiel 1924.

[2]) Hermann Schwarz, Kant und wir. Greifswalder Universitätsreden, Heft 12. Verlag Ratsbuchhandlung L. Bamberg. Greifswald 1924.

[3]) Hans Cornelius, Festrede zur Kantfeier der Universität Frankfurt. Frankfurter Universitätsreden, Heft XV. Blazek & Bergmann, Frankfurt 1924.

[4]) Adolf Dyroff, Worauf beruht Kants Genialität? Verlag Ludwig Röhrscheid. Bonn 1924.

[5]) Georg Schilling, Kants Lebenswerk als Gabe und Aufgabe. Ein Beitrag zum Kant-Jubiläum. Meyersche Hofbuchhandlung (Max Staercke). Detmold 1924.

eines Ludwig Feuerbach und David Fr. Strauß mit Büchner und Moleschott in einem Atem nennt, so ist dies eine Entgleisung. —

Von den Festschriften ist die von der Universität Königsberg [1]) herausgegebene dem Inhalt nach als die vielseitigste, der Ausstattung nach als die schönste zu bezeichnen. Ich hebe aus ihrem Inhalt hervor: den Festvortrag 'Kant und die geistige Lage der Gegenwart' von Albert Goedeckemeyer, die Abhandlungen 'Persönlichkeitsbewußtsein und Ding an sich in der Kantischen Philosophie' von Heinz Heimsoeth, 'Neue Horizonte der Kopernikanischen Wendung. Ein transzendentalphilosophischer Beitrag zur Lehre von den Grundgesetzen und von den Werten' von Wilhelm Sauer und 'Der bestirnte Himmel über mir . . . Zur geistesgeschichtlichen Deutung eines Kant-Wortes' von Rudolf Unger. Sämtliche Beiträge gibt es auch in Einzelausgaben. —

Ähnlich reich an Inhalt ist das Jubiläumsheft der Kant-Studien [2]). Ich nenne die Abhandlungen 'Kants Persönlichkeit' von Paul Menzer, 'Kant und die Psychologie' von Max Dessoir, 'Metaphysische Motive in der Ausbildung des kritischen Idealismus' von Heinz Heimsoeth (Prolegomenon zu einem vom Verfasser bald in Aussicht gestellten Buch 'Kants metaphysischer Weltbegriff'), 'Diesseits von Idealismus und Realismus' von Nicolai Hartmann und 'Kant und die deutsche Kultur' von Eugen Kühnemann. Sie sind gleichfalls fast alle auch für sich erschienen. —

Schließlich hat die Deutsche Philosophische Gesellschaft in ihren Beiträgen zur Philosophie des Deutschen Idealismus [3]) ein dem Gedächtnis Immanuel Kants gewidmetes wertvolles Doppelheft erscheinen lassen. Heinz Heimsoeth und Julius Binder veröffentlichen darin ihre zu Königsberg bzw. zu Weimar gehaltenen Festreden, Bruno Bauch eine Abhandlung über Kant und die philosophische Aufgabe der Gegenwart. —

Anhangsweise sei hier noch einiger kleineren Schriften gedacht, die als Festbeiträge zum Kantjubiläum 1924 angesehen werden können.

Da ist zunächst ein höchst anregender geschichtsphilosophischer

[1]) Immanuel Kant. Festschrift zur zweiten Jahrhundertfeier seines Geburtstages. Herausgegeben von der Albertus-Universität in Königsberg i. Pr. Dieterichsche Verlagsbuchhandlung. Leipzig 1924.

[2]) Kant-Studien, Bd. XXIX, Heft 1/2. Pan-Verlag Rolf Heise. Berlin 1924.

[3]) Beiträge zur Philosophie des Deutschen Idealismus, 3. Band, 2./3. Heft. Verlag Kurt Stenger. Erfurt 1924.



Essay von Paul Natorp[1]): Kant über Krieg und Frieden. Er dürfte mit zum letzten gehören, das der verewigte Verfasser geschrieben hat, und liest sich auch stellenweise wie ein Stück aus einem Testament. Nicht das (übrigens ausgezeichnete) Referat von Kants Schrift 'Zum ewigen Frieden' (Seite 27 ff.) ist das wertvollste daran, sondern die tiefsinnige Einleitung und der Schluß. „Die ernste Frage von Krieg und Frieden ist keine bloß menschliche, sondern eine kosmische" (Seite 10). Im Reich der Natur ist ihr Kant in seinem „ersten großen Werke", der Naturgeschichte und Theorie des Himmels nachgegangen: er „entrollt hier ein gigantisches Gemälde des kosmischen Werdens und Vergehens" (ebenda). Aber auch im Denken spielt Krieg und Frieden eine Rolle, wie Kant sehr wohl gewußt hat. „Er war kein Pazifist der Theorie. Er hat die Methodik der Antinomie von neuem entdeckt." Gerade im Gebiet der höchsten Theorie kannte und anerkannte er den „Krieg den Vater der Dinge" (S. 9). Von solchen Gedanken geht Natorp aus um darauf hinzuweisen: „man entdeckt bald, daß Kants Denken, so gerüstet es war, sich allen Weiten der Weltprobleme offenzuhalten, doch zuletzt in einem seltsam starren Dualismus befangen geblieben ist" (Seite 8). Diesen Dualismus gilt es zu überwinden; es gilt herauszukommen aus „dem ganzen unfruchtbaren, weil ewig unentscheidbaren Standpunktstreit des Subjektivismus und Objektivismus, Idealismus und Realismus, der Immanenz und Transzendenz, oder wie sonst der Urgegensatz, unter den man alles stellen zu müssen meinte, sich ausdrücken mag". Dann wird auch die Antithese „Krieg und Frieden schwinden." Dann versinkt aller Krieg, drinnen wie draußen. Dann haben wir den Frieden — nicht wie ihn die Welt gibt" (Schlußsatz).

Ob der unglückliche Blindgeborene wirklich solch wertvolle erkenntnistheoretische Aufschlüsse zu geben imstande ist, wie man vielfach annimmt, lasse ich hier auf sich beruhen: auf jeden Fall spielt er in der Psychologie des Achtzehnten Jahrhunderts eine große Rolle. Sehr unzureichend waren damals noch die Vorstellungen über das Seelenleben der doch eigentlich noch viel interessanteren Taubstummen. Daß Kant hier eine Ausnahme macht, daß er sich „aus den Niederungen des Anekdotenhaften, in denen die früheren Äußerungen über Taubstumme sich bewegten,

[1]) Paul Natorp, Kant über Krieg und Frieden. Ein geschichtsphilosophischer Essay. Verlag der Philosophischen Akademie Erlangen 1924.



erhebt zur Höhe bestimmter, klarer Sätze und Urteile" (Seite 27), zeigt Paul Schumann[1]).

IV. Populäre Darstellungen und Ausgaben.

„Das noch heute verbreitete Vorurteil, Kant verständlicher machen bedeute ihn verflachen, kann nur durch die — Tat widerlegt werden." So schreibt August Messer[2]) im Vorwort seiner nicht sehr umfangreichen, aber auch nicht gerade als kurz und abrißhaft zu bezeichnenden Kantmonographie. Sein Buch wird weite Verbreitung finden; denn was sich Messer zu leisten vorgenommen hat, das hat er auch vollkommen erreicht: eine Darstellung von Kants Leben, Werk und Persönlichkeit, die in schlichter, fast fremdwortfreier Sprache „vom Sittlichen her das Verständnis des ganzen Systems zu erschließen versucht", und sich dabei nicht nur an die „Gebildeten" wendet, sondern Jedermann anleiten möchte, „zu den großen Lebens- und Weltproblemen eine selbständige Stellung zu finden und wertvollen Sinn in sein Leben und Tun zu bringen." — Dasselbe pädagogische Talent zeigt Messer auch in seinem Schriftchen 'Kant als Erzieher'[3]). —

Auf die schöne Gabe Karl August Meißingers[4]): schwierige Gedankengänge auch für vollkommene Neulinge verständlich zu machen ohne das eigentlich Philosophische dabei zu zerstören, durfte ich schon im Frühjahr 1924 in dieser Zeitschrift hinweisen (Bd. II, Seite 157). Meißingers Talent bewährt sich von neuem in der Schrift 'Kant und die deutsche Aufgabe', die höchst anerkennenswerte sittlich-geistige Ziele verfolgt. Wen er sich zum Leser wünscht, sagt er selbst Seite 10. Möchte er diese Leser finden! —

Mehr als Schriftsteller, denn als Philosoph behandelt Max Hochdorf[5]) Kants Leben und Lehre. Zahlreiche Bildbeigaben und

---

[1]) Paul Schumann, Immanuel Kant und die Taubstummen. Zum 22. April 1924. Elwin Staudes Verlag. Osterwieck i. Harz.

[2]) August Messer, Immanuel Kants Leben und Philosophie. Verlag Strecker & Schröder. Stuttgart 1924.

[3]) August Messer, Kant als Erzieher. Friedrich Manns Pädagogisches Magazin, Heft 994. Langensalza 1924.

[4]) Karl August Meißinger, Kant und die deutsche Aufgabe. Eine Handreichung zu Kants 200. Geburtstage. Verlag Englert & Schlosser. Frankfurt a. M. 1924.

[5]) Das Kantbuch. Immanuel Kants Leben und Lehre von Max Hochdorf. Deutsches Verlagshaus Bong & Co. Berlin 1924.

eine Reihe von Originalabschnitten aus den Büchern und Briefen des Denkers machen aber wieder gut, was Hochdorfs Darstellung vielleicht an historischer Treue mangelt. —

Königsberger Lokalcharakter trägt die 'Dem deutschen Volke und seiner Jugend' gewidmete Gedenkschrift von R. Brückmann[1]). Sie liegt schon in 2. Auflage vor; ein Zeichen, daß es der Verfasser seinem Publikum recht gemacht hat. —

Wertvolle Einzelheiten enthalten schließlich noch zwei kleine Schriften, deren Wiege gleichfalls in der Kant-Stadt selber steht. Walter Kuhrke[2]) hat unter dem Titel 'Kant und seine Umgebung' eine Reihe von Schilderungen gesammelt und mit einer Fülle von großenteils noch unveröffentlichten Abbildungen ausgestattet, und G. Karl[3]) teilt in einer Broschüre 'Kant und Alt-Königsberg' auf Grund archivarischer Forschung einiges über Kants Geburtshaus, über die Stätte seiner ersten Vorlesung, über seine Wohnung usw. mit. —

Unter den Ausgaben Kantischer oder älterer auf Kant sich beziehender Werke befindet sich als größte Überraschung eine Vorlesung Kants über Ethik[4]), die im Auftrage der Kantgesellschaft von Paul Menzer musterhaft herausgegeben worden ist. Wie nirgends sonst spricht hier Kant als lebendiger Mensch und als Erzieher zu uns. „Er hat es einmal als den Hauptzweck seines akademischen Lebens bezeichnet, 'gute und auf Grundsätze errichtete Gesinnungen zu verbreiten, in gutgeschaffenen Seelen zu befestigen und dadurch der Ausbildung der Talente die einzige zweckmäßige Richtung zu geben'. Davon verschaffen diese Vorlesungen einen lebendigen Eindruck. Ein großer Zug von sittlichem Ernst, persönlicher Reinheit und überlegenem Menschentum geht durch das Ganze“ (Seite 328). Freilich geht aus diesem Kolleg (wie aus anderen, früher veröffentlichten) zugleich klar hervor, „daß das Niveau der Zuhörer doch erheblich unter dem unserer heutigen Studenten lag.“ Auch vermißt der Leser manches, was man in einer Originalvorlesung Kants über Ethik erwarten sollte.

---

[1]) R. Brückmann, Kants Leben und Wirken. Gedenkschrift. Hartungsche Verlagsdruckerei. Königsberg 1924.

[2]) Walter Kuhrke, Kant und seine Umgebung. Verlag von Gräfe & Unzer. Königsberg 1924.

[3]) G. Karl, Kant und Alt-Königsberg. Druck und Verlag: Königsberger Allgemeine Zeitungs- und Verlagsdruckerei. Königsberg 1924.

[4]) Eine Vorlesung Kants über Ethik. Im Auftrage der Kantgesellschaft herausgegeben von Paul Menzer. Pan-Verlag Rolf Heise. Berlin 1924.

Die Lehre von der intelligiblen Freiheit spielt gar keine Rolle! Darf man daraus Folgerungen für Kants Entwicklungsgang ziehen? Vielleicht kam es ihm mehr darauf an für das Leben zu bilden und über Menschenart und Lebenskunst sich mitzuteilen, als seine neuesten für einen systematischen Zusammenhang höchst wesentlichen nnd richtunggebenden Entdeckungen vorzutragen. —

Von Kants Briefwechsel, der in der Akademie-Ausgabe ebenso vollständig wie vortrefflich publiziert vorliegt, machte Otto Schöndörffer[1]) eine zweibändige, mit Einleitung, Anmerkungen, Personen- und Sachregister versehene wohlfeile Ausgabe. Sie enthält alle Briefe von Kant, aber von den Briefen an Kant nur die bedeutenderen, einige auch gekürzt. Doch „ist alles, was für die nähere Kenntnis von Kants Leben, seiner Persönlichkeit, seiner Haushaltung und natürlich seiner Philosophie, deren Ausbreitung und Bekämpfung, von Wichtigkeit erschien, aufgenommen worden.“ —

In einem neuen, aber unveränderten Abdruck erschien Karl Vorländers Ausgabe der Kritik der reinen Vernunft[2]). Sie ist vor allem wegen ihrer ausgezeichneten Register empfehlenswert. —

Unter dem Titel ‘Der Organismus’ ließ Victor Freiherr von Weizsäcker[3]) die Paragraphen 62 bis 84 der Kritik der teleologischen Urteilskraft abdrucken. —

Den Entwurf ‘Zum ewigen Frieden’ gab August Messer[4]) neu heraus mit einer ganz elementar gehaltenen Einleitung und Anmerkungen, die jedes Fremdwort verdeutschen. —

Carl Leonhard Reinholds Briefe über die Kantische Philosophie[5]) sind zwar als Einführung in den Kritizismus nicht ganz unbedenklich, stellen aber ein solch bedeutsames Dokument aus der Geschichte des Deutschen Idealismus dar, daß ihre Neuheraus-

---

[1]) Immanuel Kant, Briefwechsel. Mit Einleitung, Anmerkungen, Personen- und Sachregister versehen von Otto Schöndörffer. Zwei Bände. Philosophische Bibliothek Bd. 52ab. Verlag von Felix Meiner. Leipzig 1924.

[2]) Immanuel Kants Kritik der reinen Vernunft. Hendels Bibliothek der Gesamtliteratur Nr. 1266/77.

[3]) Kant, Der Organismus. Eingeleitet und herausgegeben von Victor Frhr. v. Weizsäcker. Frommanns philosophische Taschenbücher. Stuttgart 1923.

[4]) Immanuel Kant, Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf. Mit Einleitung und Anmerkungen von August Messer. Verlag Strecker & Schröder. Stuttgart 1924.

[5]) Carl Leonhard Reinhold, Briefe über die Kantische Philosophie. Herausgegeben von Raymund Schmidt. Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig.

gabe durch Raymund Schmidt und Aufnahme in Reclams Universalbibliothek lebhaft zu begrüßen ist. —

Nicht anders verhält es sich mit den drei zeitgenössischen Biographien von Jachmann, Borowski und Wasianski. Sie gehen nicht nur den Forscher etwas an, sondern verdienen auch heute noch eine weitere Verbreitung. Die neue Ausgabe ist von Paul Landau[1]) gekürzt: es ist aber nichts Wesentliches verloren gegangen. —

Unter dem veränderten Titel 'Kants politische Mission' (er verspricht einen ganz anderen Inhalt) druckt der „Verlag der Wissenschaften" in München mit geringfügigen Weglassungen eine Abhandlung ab, die F. W. Schubert[2]) im Jahre 1838 in Raumers 'Historischem Taschenbuch' (Seite 525 ff.) unter dem Titel 'Immanuel Kant und seine Stellung zur Politik in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts' veröffentlicht hatte. Kein Herausgeber nennt sich, keine Notiz deutet darauf hin, daß es sich um die Neuausgabe einer Arbeit handelt, die schon weit über 80 Jahre alt ist. Die Rückseite des Titelblatts trägt das schützende „Copyright", gleich als ob eine neue Originalarbeit vorliegen würde. Ist der Verlag getäuscht worden? Oder soll es der Leser werden?

Übrigens ist Schuberts Aufsatz zwar in Einzelheiten überholt, im Ganzen jedoch eine solch gediegene Leistung, daß sich der Neudruck durchaus lohnt. Der Verfasser schickt Ausführungen über die sittliche Persönlichkeit des Philosophen voraus und berichtet von dem außergewöhnlichen Vertrauen, das man ihm stets von allen Seiten und in den mannigfaltigsten Anliegen entgegengebracht hat. Dann behandelt er Kants eigentümliche Stellung zu den politischen Theorien seines Zeitalters, besonders zu Montesquieu, um schließlich seine politischen Arbeiten und seine Anteilnahme an der französischen Revolution sowie an den letzten Teilungen Polens einer Betrachtung zu unterziehen, die quellenmäßig gestützt ist, soweit es das 1838 vorliegende Material eben gestattet.

---

[1]) Immanuel Kants Leben in Darstellungen seiner Zeitgenossen R. B. Jachmann, L. E. Borowski, A. Ch. Wasianski (1804). Gekürzte Ausgabe von Paul Landau. Carl Flemming und C. T. Wiskott A.-G. Berlin.

[2]) F. W. Schubert, Immanuel Kants politische Mission. Dokumente zur Weltkultur. Schriften und Abhandlungen zur Kulturgeschichte. Band I. Verlag der Wissenschaften. O. C. Recht & Dr. Noether A.-G. München 1923.

Ideenwandel in Sprache und Literatur des deutschen Mittelalters.

Von Otto Behaghel (Gießen).

Über den Ursachen des Sprachwandels liegt noch immer ein ziemlich undurchdringlicher Schleier. Neuerdings versucht man die sprachlichen Verschiedenheiten der Völker, der Zeiten dadurch verständlich zu machen, daß man sie in Beziehung setzt zu dem Geist der Völker, dem Geist der Zeiten. Diese Anschauung, die sich in allgemeinere geistige Wandlungen der Gegenwart einreiht, ist im wesentlichen durch den Münchner Romanisten Vossler begründet worden und hat unter seinen Schülern vielfach eifrige Vertretung gefunden. Sie hat freilich gerade in letzter Zeit scharfe Angriffe erfahren, so durch Pipping in den Helsingforser Neuphilologischen Mitteilungen 1924, S. 125 und durch Leo Jordan in Herrigs Archiv 147, S. 94, die u. a. behaupten, daß die Angaben, auf denen Vossler seine Sätze aufbaut, vielfach nicht zuverlässig genug seien. Und so viel wird auch der leidenschaftliche Gegner des „Historizismus" zugeben: man kann aus den Vorgängen nur dann Ideen herauslesen oder Ideen in sie hineinlesen, wenn sie völlig einwandfrei festgestellt sind.

Nachdem die neue Betrachtungsweise zunächst dem romanischen Gebiet zugute gekommen ist, hat man sie nun auch an der Entwicklung der deutschen Sprache durchzuführen versucht. Hierher gehört der Vortrag, den Hans Naumann auf der Gothaer Hauptversammlung des deutschen Sprachvereins gehalten und dann in dem ersten Bande dieser 'Vierteljahrsschrift' veröffentlicht hat. Jetzt hat Wolfgang Stammler seine Greifswalder Antrittsvorlesung solchen Gedanken gewidmet, und sie liegt nun auch im vierten Heft des zweiten Jahrgangs dieser Zeitschrift gedruckt vor.

Schon von der Abhandlung Naumanns habe ich den Eindruck, daß ihre Behauptungen mehrfach auf schwachen Füßen stehn. Aber von den Ausführungen Stammlers muß ich zu meinem Leidwesen sagen, daß sie größtenteils auf gar keinen Füßen stehn. Es ist ein geringes Vergnügen, wenn ich nun daran gehe, diese Aussage mit Einzelheiten zu belegen. Aber ich muß fürchten, daß die mit großer Sicherheit vorgetragenen Äußerungen doch auf solche bestechend wirken, die der älteren deutschen Literatur und der deutschen Sprachgeschichte ferner stehn. Die Auseinandersetzung mit Stammler wird freilich dadurch erschwert, daß St. sich nicht ganz deutlich darüber ausspricht, welche Zeiten er eigentlich für die Auswirkung des Ideenwandels in Anspruch nimmt. Im allgemeinen ist es für ihn etwa die Mitte des 13. Jahrhunderts, mit dem ein Umschwung sich vollzieht, sich einerseits eine „Sehnsucht nach Einzelwert und nach Wirklichkeits-

wiedergabe“ bekundet, andererseits ein Wandel zum Abstrakten sich vollzieht, „für einen Teil der Deutschen ein neues vergeistigtes Ideal ersteht.“ Aber gelegentlich spricht er auch von den zwanziger Jahren des 13. Jahrhunderts oder vom 13. Jahrhundert schlechtweg oder verwertet eine Erscheinung aus dem „Schluß des Hochmittelalters“ oder eine Äußerung aus dem Jahre 1424. Ich meine, beweiskräftig sind nur Dinge, bei denen sich ein wirklicher Gegensatz zwischen früher und später nachweisen läßt. Was also sowohl früher als später vorkommt, ist auszuscheiden. Ebensowenig kann in Betracht kommen, was sich erst erhebliche Zeit nach dem angeblichen Umschwung einstellt. Ich will sehr weitherzig sein und Stammler ein volles Jahrhundert, also rund 1250—1350 für die Auswirkung des Umschwungs in Literatur und Sprache zugestehen. Aber es wird schon eines besonderen Beweises bedürfen, wenn ich glauben soll, daß sprachliche Erscheinungen des 15., 16. Jahrhunderts auf den Ideenwandel des 13. Jahrhunderts zurückgehen. Man wird auch darin mit mir einverstanden sein, daß man Erscheinungen, die auch anderwärts, zu andern Zeiten begegnen, nur dann heranziehen darf, wenn sich wahrscheinlich machen läßt, daß dort die gleichen Gründe gelten.

Zunächst einige angebliche Gegensätze aus dem Gebiet des Literarischen. Als Beleg dafür, daß mit der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts die Tendenz immer stärker werde, als Subjekt, nicht mehr als Objekt die Welt zu erleben, wird S. 759 Heinrich von Türlins ‘Krone’ verwertet. Aber mir ist, als ob man dieses Werk bis jetzt in die Zeit um 1215—20 verlegt hätte, und ferner: wenn Türlin seinen Helden wirklich Wappen seiner kärntischen Heimat beilegt, so tut das auch schon Wolfram in seinem ‘Willehalm’ (vgl. Schreiber, Neue Bausteine zu einer Lebensgesch. Wolframs S. 156). Weiter beruft sich St. darauf, daß Rudolf v. Ems in seinem ‘Barlaam’ über die *trügelichen mœre* klage, mit denen er früher die Leute belogen habe; „jetzt schreibt er ein christlich-moralisches Werk“. Es ist St. nicht gegenwärtig gewesen, daß so ziemlich das Gleiche bereits bei Hartmann im Eingang des ‘Gregor’ zu lesen steht, wohl geradezu das Vorbild für die Stelle bei Rudolf. Auf der folgenden Seite wird dem ‘Wälschen Gast’ als Vertreter einer idealistisch gesinnten Zeit ein j e t z t gegenübergestellt in Freidanks ‘Bescheidenheit’ mit Sprüchen „voll praktischer Lebensweisheit“. Nun ist Thomasin ein Zeitgenosse Walthers; man nimmt an, daß er 1215—16 seinen ‘Wälschen Gast’ geschrieben habe. Freidank ist ebenfalls Zeitgenosse Walthers; die letzten Äußerungen der beiden Dichter fallen in den Ausgang der 20er Jahre des 13. Jahrhunderts: also wie viel Jahre werden wohl zwischen dem ‘Wälschen Gast’ und Freidanks ‘Bescheidenheit’ liegen? wird wirklich Thomasin der alten und Freidank der neueren Zeit angehören?

Und was den sachlichen Gegensatz zwischen Thomasin und Freidank betrifft: hier höfische Lehre, dort praktische bürgerliche Lebensweisheit, so begegnet diese letztere bereits im 12. Jahrhundert beim ‘Spervogel’.

Im III. Abschnitt S. 762 heißt es, daß der realistische Individualismus auch die Erklärung gebe für das jetzt im 13. Jahrhundert auftretende Deutsch der Urkunden. Aber auf provenzalischem Gebiet hat sich der Übergang zur Volkssprache schon im 12. Jahrhundert vollzogen; in Frankreich wird er in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts deutlich (vgl. Giry, Manuel de diplomatique 466), in Süd- und Westdeutschland fällt er in die vier letzten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts, im deutschen Norden und Osten in die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts: ist nun der realistische Individualismus auch verantwortlich für die

Entwicklung in der Provence, und wie hätte er in den verschiedenen Gebieten in zeitlicher Abstufung gewirkt?

Schlimm wird es in den Abschnitten, die einzelnen sprachlichen Erscheinungen gewidmet sind. S. 764 wird es als ein Zeichen der Zeit betrachtet, daß Wörter ihre ursprüngliche, unmittelbare faßliche Bedeutung verlieren und fortan in unsinnlicher Bedeutung gebraucht werden. Aber gibt es denn irgend eine Zeit, irgend eine Sprache, in der solcher Wandel nicht eine beträchtliche Rolle spielte? Und nun die Beispiele, die St. für diesen Bedeutungswandel in dem von ihm behandelten Zeitabschnitt anführt: *indruck*: aber das Wort ist erst bei den Mystikern belegt, also in Stammlers neuer Zeit; *entzüken*: aber die abstrakte Bedeutung ist erst im 17. Jahrhundert bezeugt; *andenken*: aber das Wort ist im ganzen Mhd. ein einziges Mal belegt, und wie soll denn die nicht abstrakte Bedeutung des Wortes ausgesehen haben? *Fürsehung*: ist überhaupt nicht vor dem 15. Jahrhundert bezeugt; *erfassen*: tritt erst im 18. Jahrhundert auf. Von dem Worte *Rast* heißt es, es habe „schon im frühen Mhd." eine Strecke Weges bedeutet: man darf immerhin etwas weiter zurückgehen: Graff bezeugt diese Bedeutung für das Jahr 675. „Dann nannte man so auch den Punkt, an welchem man nach Zurücklegung des Weges Halt machte und ausruhte": das ist freies Erzeugnis Stammlerscher Phantasie. Nun aber ist schon vom Ahd. her *reste* im Sinn von Ruhe bezeugt und *rasten* in der Bedeutung von ruhen: daher stammt natürlich die abstrakte Bedeutung von *Rast*, wenn es nicht überhaupt eine Neubildung von *rasten* aus ist; jedenfalls brauchen wir die Ideen nicht in Bewegung zu setzen. Daß *krank*, ursprünglich = schwach, später, „im 14. Jahrhundert", soviel wie franz. *malade* bedeutet, soll ein Wandel zum Realistischen hin sein. Wieso *krank* realistischer sein soll als *schwach*, ist mir nicht ganz klar. Aber vor allem: schon das Lateinische hat den gleichen Wandel bei lat. *infirmus* vollzogen, vgl. auch mittellat. *infirmarium*, franz. *infirmerie*. St. fährt fort: „In derselben Zeit" hat *kränken* „die Bedeutung der seelischen Kränkung angenommen": aber die findet sich bereits im 'Iwein' und bei Walther.

S. 765 wird behauptet: „alte Wörter verschwinden ganz, wie *ellen*, Stärke, *recke*, fahrender Ritter, *wic* und *wigant*, Kampf und kämpfen." Hier ist das Wort „ganz" fehlerhaft: *ellen, recke, wigant* finden sich nicht nur im 'Biterolf' und 'Wolfdieterich' A, sondern auch bei Rud. von Ems, den St. mehrfach als Zeugen für seine neue Zeit anführt (vgl. Pfeiffer, Freie Forschung 105; Ehrismanns Wörterbuch zur Weltchronik); *wic* steht beim Teichner und in Heslers 'Apokalypse' 9546 in Kb, *wigant* bei 'Wilhelm v. Österreich' 8320 und öfters im 'Väterbuch'. Aber viel wichtiger ist, daß schon im 'Iwein' *ellen* nur ein einziges Mal vorkommt, *recke, wic* und *wigant* überhaupt nicht. Inwiefern das Herabsinken von *buole* und *minne* „zu unerfreulicher Bedeutung" mitzeugen soll dafür, daß jetzt nicht mehr die rohe körperliche Kraft, sondern die geistige und seelische Kraft in erster Linie hoch geschätzt wird, S. 765, vermag ich nicht zu ergründen. Der Wirklichkeitstendenz der neuen Zeit sollen auch die tautologischen Zusammensetzungen ihr Dasein verdanken, wie *Tragbahre, Maultier, Schalksnarre, Flaumfeder, Wittfrau* (S. 766): von diesen begegnet *Wittfrau* erst im 15. Jahrhundert, *Maultier* und *Schalksnarre* erst im 16. Jahrhundert; *plumfeder* dagegen ist auch ags., muß daher grundsätzlich ausscheiden. Auf der andern Seite ist die tautologische Zusammensetzung der älteren Zeit durchaus geläufig: got. *thiumagus, marisaiws*, ahd. *gomman*, mhd. *diubstale, lintdrache, lintwurm*.

Das Streben nach Verdeutlichung soll sich auch in der Flexion zeigen, indem man darnach strebte, Singular und Plural deutlich zu unterscheiden (S. 766). Ich muß wieder fragen: gibt es irgend eine Zeit irgend einer Sprache, in deren Flexion sich nicht das Streben nach Verdeutlichung zeigt? Aber nun die Beispiele der Pluralbildungen auf *er*: es werden die Neutra *Beiner, Bretter, Kinder,* die Plurale der Maskulina *Dorn, Geist, Gott, Mann, Ort, Rand, Wald* als Belege aufgeführt. Aber *breter* (*britir*) ist bereits ahd. mehrfach bezeugt; *kinder* erscheint mehrfach schon im 12. Jahrhundert (Gürtler, Paul und Braunes Beiträge 37, 511); von *Beiner* gilt, was Gürtler a. a. O. 509 sagt: es ist nur gelegentlich und ausnahmsweise als *er*-Plural belegt. *Götter* und *abgötter* steht bereits in der Milstätter 'Genesis', *örter* in der Kutrun. Anderseits tritt *Männer* erst im 14., *Ränder* und *Wälder* erst im 16. Jahrhundert auf. Und von neuen *er*-Pluralen, die St. nicht erwähnt hat, ist z. B. *kleider* im 12. Jahrhundert durch Rother, Eilhart, Herbort, Hartmann bezeugt, *corner* steht im Alexander, *hüener* bei Walther, *lieder* bei Friedr. von Hausen, *tüecher* in der Milstädter 'Genesis'. Es handelt sich also um eine früh beginnende, allmählich fortschreitende Entwicklung. S. 769 wird dann behauptet: „bei Verben suchte man diese Prägnanz durch Neubildung von Kompositen zu erreichen." Ich habe mich bisher mit Mühe der Ausrufungszeichen enthalten, schon deshalb, weil ich zweifeln mußte, ob der Vorrat der Druckerei an solchen ausreichen würde. Aber hier hört nun wirklich die Gemütlichkeit auf: angesichts der Massen von Präfixkomposita des Gotischen, Angelsächsischen, Altsächsischen, Althochdeutschen, des Griechischen und Lateinischen findet St. den Mut, angebliche Neubildungen seiner Zeit mit deren Ideen in Verbindung zu bringen. St. gibt dafür acht Beispiele: bei vieren davon erscheint das Präfixkompositum bereits ahd., (bei *zerstören, besuchen, betrügen, erzählen*); *ermahnen* ist im 12. Jahrhundert bezeugt; von dem Paar *wildern* : *verwildern* ist *wildern* ein einziges Mal im Mhd. belegt (in dem Gedicht von der Minneburg im 14. Jahrhundert, wo es noch dazu persönliche Neubildung sein kann, so gut wie das darauf reimende *sich mildern*); *weitern* erscheint überhaupt erst in Stammlers neuer Zeit. Das einzige Paar, das äußerlich stimmt, ist *langen* : *verlangen*; dafür ist aber *erlangen* bereits in alter Zeit bezeugt. Auf derselben Seite 767 steht zu lesen: „dagegen verschwinden (seit dem 13. Jahrhundert) die alten germanischen Namen fast ganz oder werden nicht mehr verstanden." Zufällig liegt Bd. II des Basler Urkundenbuchs neben mir. Ich schlage eine Urkunde von 1273 auf: hier stehen unter den Zeugennamen vier *Heinriche,* ein *Dietrich,* ein *Huc,* ein *Konrad,* ein *Ludwich,* zwei *Werner,* daneben ein *Niclaus,* ein *Tomas.* Ich blättre weiter: S. 305 weist eine Urkunde von 1286 die folgenden deutschen Namen auf: *Hug, Cuno, Bertholt, Hartmann, Walther, Gotfrit, Cuonrat, Heinrich.* Nun werde ich neugierig und schlage in Bd. III eine Urkunde von 1300 auf (S. 279): da finde ich neun deutsche Namen, daneben zweimal *Johannes.* Im Friedberger Urkundenbuch S. 159 (von 1347) stehen zwölf deutsche, drei fremde Namen; in der Urkunde bei Lacomblet, Urkundenb. f. d. Gesch. des Niederrheins III, 585 (von 1368) enthält die Zeugenliste zehn heimische, 2 fremde Namen; in einem Stück des Mecklenburgischen Urkundenbuchs von 1348 (X, 187) begegnen 23 deutsche und 4 fremde Namen. Und was die Verständlichkeit der Namen betrifft: glaubt St. wirklich, daß das 12. Jahrhundert die Namen *Herbort, Gunther, Kriemhilt, Lamprecht* verstanden hat? Der Name *Kummer* soll aus *Kuonomar* umgeändert sein: 1. ist das keine laut-

lich mögliche Form. 2. hat es den Namen **Kuonmar* nie gegeben. Es ist das eine von den schlechten Etymologien, wie sie kürzlich E. Schröder in seiner Besprechung von Heintze-Cascorbi so nachdrücklich bekämpft hat.

Charakteristisch für die weltfrohe Stimmung des neuen Zeitalters sollen die Satznamen sein (S. 767): aber bei Socin S. 466 sind sieben Beispiele solcher Bildungen aus der Zeit vor 1230 belegt; dazu kommt *Hebestrit* aus Ravensburg um 1220 (Socin S. 463), und Heintze bringt aus Köln einen *Godefredus dict. Rumscottele* von 1178 bei.

Wenn diese Namen später häufiger werden, so ist es die einfache Folge der Tatsache, daß überhaupt und namentlich in den Gegenden, aus denen St. seine Beispiele schöpft, die stehenden Beinamen verhältnismäßig spät auftreten: im Braunschweiger Urkundenbuch gehen dem *Joh. Rumescotele* von 1241, den St. nachweist, nur ungefähr ein Dutzend Namen voraus, in denen nicht Herkunft und Beschäftigung zur Kennzeichnung der Personen verwandt wird.

Ich komme schließlich zu den Bemerkungen über den Genuswechsel auf S. 768. Die Neigung zur Betonung des Wirklichen soll sich darin bekunden, daß die Pflanzen mehr und mehr als Feminina gefaßt werden; dabei werden als Zeugnisse für den Übergang vom Maskulinum u. a. angeführt: *Alber* (die Pappel): aber man zeige mir doch ein mhd. Beispiel, in dem männliches Geschlecht wirklich bezeugt ist! Lexer frägt: stf.? — *Mistel*: aber das älteste Beispiel für das Femininum gehört dem Beginn des 15. Jahrhunderts an, und anderseits dauert *der Mistel* mindestens bis ins 17. Jahrhundert. — *Knospe*: aber es gibt im Altdeutschen ein einziges Beispiel für das Wort, und in diesem ist das Geschlecht des Worts nicht erkennbar. — *Knolle*: aber hier kann mindestens für die Schriftsprache, wie für einen großen Teil der Mundarten von einem wirklichen Übertritt überhaupt nicht die Rede sein. Auf der anderen Seite kommt für *der bluome* schon in der 'Genesis' das Femininum vor. Dann sollen die Gemütsbewegungen verkörperlicht sein, „wenn an die Stelle von *das jamer, das tadel, das zorn* jetzt der maskuline Artikel tritt.“ Aber *der jamar* steht schon bei Otfrid neben *daz jamar* und erscheint im 'Iwein' wie im 'Parzival'; für *das tadel* gibt es in den Wörterbüchern zwei mittelhochdeutsche Belege für das Neutrum; woher wissen wir, ob nicht das Maskulinum das Ursprüngliche und *daz tadel* etwa nach *daz mein* gebildet ist? *der zorn* ist im 'Iwein' und 'Parzival', bei Walther und im 'Wigalois' mit zahlreichen Beispielen vertreten. Umgekehrt soll sich die Neigung zum Abstrahieren, zum Entleiblichen in dem neutralen Geschlecht von *Eichhorn, Fohlen, Krokodil, Wiesel* kundtun; ich habe leider noch niemand finden können, der in diesen Wörtern die „Entleiblichung“ nachzufühlen vermag. Fortgefahren wird dann: „der neutralen Erstarrung huldigen dann besonders echte Abstrakta“; als Beispiele erscheinen u. a. *Entgelt*, das im Mhd. überhaupt nicht vorhanden ist, *Geheiß*; aber im Mhd. gibt es neben *der geheiß* ein *daz geheize*, das sich dann in nhd. *das Geheiss* fortsetzt; *lop*: aber *daz lop* begegnet bereits im Nibelungenlied; *Begehr*: es gibt mhd. nur einen einzigen Beleg des Feminins: Elisab. 7297. Aber das Neutrum ist ebenso alt und das Maskulinum nicht minder; es ist durch nichts das Femininum als das Ältere zu erweisen; *begehr* ist ja nicht Zusammensetzung von *be* + *ger*, sondern Ableitung von *begern*; *Dunkel*: aber das Deutsche Wörterbuch kennt kein Beispiel des Neutrums vor Luther; *Gelübde*; aber das Neutrum begegnet bereits im 'Erec' und 'Iwein'.

Das Vorgetragene genügt wohl zur Gewinnung eines Gesamturteils; der vorschnelle Versuch Stammlers, eine Beziehung zwischen Ideenwandel und Sprachwandel herzustellen, ist rettungslos zusammengebrochen. Und ich möchte noch auf einen positiven Gegengrund hinweisen. Man sollte denken, Ideenwandel müsse sich vor allen Dingen im Satzbau bekunden. Über dieses Gebiet hat St. überhaupt kein Wort gesagt. Aber das einmal mit Recht: auch ich wüßte nichts namhaft zu machen. Und das scheint mir einer der gewichtigsten Beweise gegen Stammlers Anschauung zu sein. Tiefgreifende Wandlungen des Satzbaus vollziehen sich erst im 15. Jahrhundert.

Ich muß bitten, daraus, daß ich manchen Punkt übergangen habe, nicht den Schluß zu ziehen, daß ich hier das von St. Gesagte für einwandfrei halte. Stammlers verfehlte Erklärungen jeweils durch zutreffendere zu ersetzen, scheint mir hier nicht der Ort.

Zur Erwiderung an Otto Behaghel.

Von Wolfgang Stammler (Greifswald).

Geistige Umwälzungen lassen sich nicht auf das Jahr genau festlegen. Wenn B. 1250 als Anfangstermin setzt, so habe ich das nicht getan, sondern deutlich von der Wende des XII. zum XIII. Jahrhundert gesprochen. Daß alte und neue Auffassungen noch lange nebeneinander hergehen können, ist selbstverständlich und auch von mir betont worden. Wenn sprachliche Veränderungserscheinungen vereinzelt vorher auftreten, so kann doch für eine geistesgeschichtliche Betrachtung erst die Zeit maßgebend sein, wo sie in solcher Fülle sich zeigen, daß eine bestimmte geistige Wandlung dahinterstehen muß. Im Sprachleben der Gegenwart kann man das häufig beobachten. Zu B.s apodiktischen Entgegenstellungen nur einiges, da ich vom Herausgeber um Kürze gebeten bin: Hartmann von Aue spricht von dem Gegensatz zwischen göttlich und weltlich, Rudolf von Ems von dem zwischen trügerisch und wahr: das ist nicht einmal „so ziemlich" das Gleiche. — *entzücken* Myst. I, 257; Nonne von Engeltal 39, 34; zu *fürsehung* vgl. Tauler 12, 18 und 362, 17 sowie Paradisus 12, 9 und 37, 26; *gewiterôn* schon bei Notker; *knospe* weiter bei Folz; *alber* nennt auch Lexer in seinem mhd. Taschenwörterbuch stm., scheint also später aus dem ahd. m. *albari* den gleichen Schluß gezogen zu haben wie ich. So könnte ich aus meinem Material noch mehr beifügen, will dies aber anderem Orte vorbehalten. Daß für manche Erscheinungen verschiedene Erklärungen möglich sind, gibt ja B. selbst zu. Daß auch für ihn erst im XV. Jahrhundert die Syntax sich ändert, ist mir eine Genugtuung; für diese Phänomene kommen nämlich neue geistige Kräfte in Betracht, die das Mittelalter abzulösen streben. Mehrfach habe ich betont, daß mein Aufsatz ein erster, tastender und vorfühlender Versuch sein soll, dessen Grundgedanke mir nicht „rettungslos" erledigt zu sein scheint: daß auch in der Sprache geistige Kräfte, d. h. Ideen, wirksam sind. Wir stehen eben vor einem „Ideenwandel" auch in der wissenschaftlichen Auffassung der Gegenwart; er hängt eng zusammen mit der erkenntnistheoretischen Frage nach Wesen und Sinn der Wissenschaft überhaupt, also mit der Weltanschauung eines jeden. Weiterer Ausbau wird Weiteres lehren.

Bücherwelt und wirkliche Welt.

Ein Beitrag zur Wesenserfassung der Romantik.

Von Sigmund von Lempicki (Warschau).

In seinen allzuwenig beachteten und doch an scharfsinnigen Bemerkungen so reichen 'Ästhetischen Studien' aus dem Jahre 1819 kommt Grillparzer auf die Romantik zu sprechen. Er bezeichnet die Formlosigkeit als „ein Hauptingrediens der sogenannten Romantik“ und stellt die Frage: „Was heißt denn eigentlich der Ausdruck: romantisch“ [1]). Die Frage taucht zwar nachher oft auf, doch es muß betont werden, daß man sich in all den Untersuchungen über das Wesen der Romantik, an denen zumal die neueste Zeit fast überreich ist, allzuwenig um den Ursprung und Sinn des Wortes „romantisch“ gekümmert hat. Und doch gewinnt man eben durch die Betrachtung des Wortes erst festen philologischen Boden zur Erfassung der Sache, einen geeigneten Standpunkt zur Erörterung des vielverzweigten und verwickelten Problems. Der vor kurzem verstorbene und in Deutschland sehr geschätzte englische Philologe William Paton Ker [2]) hat kurz vor seinem Tode in einer beachtenswerten Studie 'Romantic Fallacies' mit allem Nachdruck auf den Mißbrauch hingewiesen, der mit dem Worte „romantic“ getrieben wird und den Deutschen die Verantwortlichkeit dafür in die Schuhe geschoben. Um so mehr ist es vielleicht angemessen den Versuch zu wagen, von wortgeschichtlicher Seite her das Wesen der Romantik zu beleuchten.

I.

Wie dramatisch von Drama, fabelhaft von Fabel, märchenhaft von Märchen, so stammt romantisch von Roman, bzw. von Romanze ab. Obgleich das lateinische Adjektiv „romanticus“ sporadisch vorkommt (vgl. Schmeller, Bayer. Wtbuch II, 98), ist das Wort

---

[1]) Grillparzers Werke, 4. Ausg. (Stuttgart 1887) 12. Bd. S. 243.

[2]) The Art of Poetry. Seven Lectures 1920—22. Oxford 1923. S. 73 u. 76.

„romantisch“ englischen Ursprungs (romantic), woher es ins Französische und Deutsche entlehnt worden ist. Eine Geschichte des englischen Wortes „romantic“ hat neuerdings Logan Pearsall Smith [1]) geliefert; die Untersuchung ist aber kaum erschöpfend zu nennen. Der Aufmerksamkeit des Verfassers ist u. a. die Studie G. Beckers: 'Die Bedeutung des Wortes „romantic“ bei Fielding und Smollet' [2]) entgangen. Viel Licht auf die Entstehung des Wortes „romantisch“ hat auch P. Voelkers Untersuchung: 'Die Bedeutungsentwicklung des Wortes Roman' [3]) geworfen, von der L. P. Smith auch nichts zu wissen scheint, wie denn auch seine Belege aus englischen Schriftstellern ergänzungsbedürftig sind.

Romantisch hängt mit Roman zusammen. Mit der Wandlung des Gehalts und des Charakters des Romans änderte sich auch der Sinn des Wortes „romantic“, schwoll auch die Latitude seiner Bedeutung an. Das Wort umfaßt die ganze Skala der Eigenschaften und Strömungen vom abenteuerlich Heldenhaften bis zum idyllisch Sentimentalen. Doch bei allen Schattierungen und Wandlungen der Bedeutung blieb das semantische Gerippe des Wortes unverändert. Der etymologische Ursinn des Wortes ist: „so wie im Roman“, womit zugleich angedeutet wurde: „und nicht wie im gewöhnlichen Alltagsleben.“ Aus der Geschichte des Wortes „romantic“ werden im folgenden nur diejenigen Momente hervorgehoben, die für die Erklärung des Werdens und des Wesens der romantischen Bewegung von Belang sein können.

Es versteht sich beinahe von selbst, daß in einer Zeit, die das Lebensideal nach praktischen Gesichtspunkten gestaltet und dem Utilitarismus huldigt, also im Zeitalter der Aufklärung, der Autonomie des gesunden Menschenverstandes, das Wort „romantic“ einen Tadel ausdrückt. L. P. Smith weist in der angeführten Studie darauf hin, daß man das Wort „romantic“ mit Bezeichnungen verbunden findet wie „chimerical“, „ridiculous“, „unnatural“, „bombast“, oder auch von „childish and romantic poems“, „romantic absurdities and incredibile fictions“ [4]) liest. Shaftesbury, den

---

[1]) Four Words: Romantic, Originality Creative, Genius (Oxford) 1924 (= S. P. E. Tract. Nr. XVII). Das Buch J. G. Robertsons: Studies in the Genesis of Romantic theory in the Eigtheenth Century (Cambridge, University Press) enthält unter dem irreführenden Titel eine Geschichte der poetischen Theorie von der Renaissance bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

[2]) Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Bd. 110.

[3]) Zeitschrift für romanische Philologie Bd. 10, S. 485 ff.

[4]) Four words S. 7.

L. P. Smith nur nebenbei im anderen Zusammenhange erwähnt, schreibt [1]): „Gleichwohl werden Sie selbst wissen, daß man alle dergleichen tiefsinnige romantische Köpfe als Leute ansieht, die entweder ganz ihren Verstand verloren haben, oder in Melancholie und Schwärmerei stecken bis an die Ohren.“ W. L. Phelps [2]) bestimmt wohl richtig den Bedeutungsumfang des Wortes: „either wildly improbable and extravangt or else oversentimental“.

Das Wort „romantic“ nimmt nun aber in England, der gewöhnlichen pessimistischen Tendenz der Sprache entgegen, einen optimistischen Entwicklungsgang. Aus einem Scheltwort wird es zu einem Stichwort, ein übrigens in der Wortgeschichte nicht seltener Vorgang, wofür es besonders in der politischen Parteigeschichte an Beispielen nicht fehlt. Als literarisches Stichwort taucht „romantic“ in England im Kampfe gegen den Klassizismus auf. Die Anfänge dieses Streites lassen sich in England bis ins 16. Jahrhundert zurück verfolgen. Die Geschichte dieses Streites ist zwar bereits eingehend geschildert worden [3]), doch hat man der Bedeutungsentwicklung des Wortes „romantic“ im 18. Jahrhundert in England nicht die gebührende Beachtung geschenkt. Für die Anfänge der Bedeutungswandlung führt L. P. Smith einige charakteristische Beispiele an [4]).

Während die Verfechter des englischen Neuklassizismus sich bemühten, ihre Anschauungen theoretisch zu begründen, holten sich ihre Gegner, die Verteidiger der neueren Dichtung, zumal der heimischen, ihre Waffen aus der Geschichte und förderten bewußt die Wiedererweckung dieser Dichtung. Ausdrücklich spricht O. Goldsmith in seinem 'Enquiry into the present state of polite Learning' (1759) vom „revival“ der alten szenischen Stücke. Für die Bezeichnung dieser Dichtung von phantastischem Charakter und ritterlichem Gepräge kam eben damals das Wort „romantic“ in Gebrauch. Th. Warton, der in seinen 'Observations on the Fairy Queen' (1754) Spenser als Dichter charakterisiert, verwahrt sich ausdrücklich dagegen, daß man diesen Dichter nach den Regeln

---

[1]) Moralists 3, 2, nach der deutschen Ausgabe Bd. 2, 489.

[2]) The beginnings of the English Romantic movement. Boston 1889. S. 13.

[3]) Vgl. O. Diede, Der Streit der Alten und Modernen in der englischen Literaturgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Diss. Greifswald 1912. Für die spätere Phase: P. Hamelius, Die Kritik in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Bruxelles 1897.

[4]) S. 9 ff.

der klassizistischen Ästhetik beurteile, denn Spenser „from the fashions of the times, was induced ... to became, in short, a Romantic Poet“ (II, 88). In der einleitenden Abhandlung zu seiner englischen Literaturgeschichte schildert Th. Warton „the origin of Romantic Fiction in Europe“.

Mit dem Worte „romantic“, das also zu einem literarischen bzw. literarhistorischen Stichwort wurde, haben die Brüder Warton und ihre Zeitgenossen, Th. Percy und R. Hurd, die heimische Produktion der Völker, die sich unabhängig von der klassischen Tradition entwickelt hat, insbesondere die Dichtung des Mittelalters bezeichnet. Nun ist aber das Wort „romantic“ damals in England nicht nur als ein literarischer terminus technicus zur Bezeichnung einer Epoche in der Entwicklung der Dichtung und zur Bestimmung ihres Charakters verwendet worden, sondern — und das ist bereits das dritte Stadium in seiner Bedeutungsentwicklung — dem Worte haftet eine Gefühlsfärbung an. Es ist zum Ausdruck einer spezifischen Stimmung und zum Losungswort einer kulturellen Bewegung geworden.

Will man den Charakter dieser Stimmung und Bewegung erfassen, so genügt es, zu den Gedichten der Brüder Warton zu greifen. Mit Recht bezeichnet W. J. Courthope [1]) Joseph Wartons Gedicht 'The Enthusiast' (in 'Odes on Various Subjects', 1746) als „the earliest deliberate expression in England (for it is said to have been written in 1740) of the feeling in which the Romantic movement originated“. Doch charakteristischer als die Träume des Jünglings, der die „lays of artful Addison“ „coldly correct“ findet und ihnen Shakespeares „warblings wild“ vorzieht, sind die Gefühle, die bei seinem Bruder Thomas die „ruined abbey's moss-grown piles“ ('The Pleasures of Melancholy') wachrufen, die Gedanken, die bei ihm alte Sagen erwecken. In dem berühmten Gedichte 'On Sir Joshua Reynolds's painted window at New College, Oxford' merkt man Th. Wartons Ringen zwischen klassischer Tradition und dem neuen Kunstgefühl, für das eben das neue Schlagwort verwendet wird. Er fühlt sich wohl

> Where Superstition, with capricious hand,
> In many a maze, the wreathed window planned:
> With hues romantic tinged the gorgeous pane,
> To fill with holy light the wondrous fane.

Das Gedicht enthält ein Lob der alten ritterlichen Zeit, der

[1]) History of English Poetry. London 1919. Vol. V. S. 379 ff.

„gotischen Kunst“ und enthält einen Aufruf zum Studium dieser Kunstepoche

> With Gothic manners Gothic arts explore,
> And muse on the magnificence of yore.

Th. Wartons Arbeiten: die Untersuchung über Spenser und die 'History of English Poetry' haben diesem Zweck gedient. Beide Arbeiten waren nicht als rein wissenschaftliche Aufgaben in Angriff genommen. Ausdrücklich betont Th. Warton im XI. Abschnitt der Literaturgeschichte: „It is not the head only that must be informed, but the heart also must be moved.“ Seinen Zeitgenossen möchte er Liebe zu der literarischen Vergangenheit einflößen, er will den Grund für die Neubelebung der Dichtung urbar machen, der unter klassizistischer Herrschaft dürre gewordenen Poesie will er neue Säfte zuführen.

Doch nicht auf die Dichtung bloß kommt es an. Es handelt sich um eine Bewegung, die sich auch auf die Kunst, ja auf die ganze Kultur erstreckt und sich die Wiederbelebung der nationalen Vergangenheit als Ziel setzt. Eingehend ist dieses Bestreben von Eastlake in seinem Buche 'An History of Gothic Revival' geschildert worden. Horace Walpole [1]) ist in seinem ganzen Tun und Gebahren eine sehr charakteristische Erscheinung in dieser Bewegung. Er ist von ihr mächtig ergriffen und sucht sie ins Leben umzusetzen. Wie sein pseudogotisches Schloß, Strawbery Hill, und sein bekannter Brief an den Geistlichen W. Cole, in dem er die wundersame Geschichte der Entstehung seines 'Castle von Otranto' schildert, bezeugen, ist er ein typischer Romantiker gewesen, ein Mensch, der seine Handlungsweise nach literarischen Motiven und Vorbildern stilisiert hat.

Was diese ganze Bewegung vornehmlich charakterisiert, ist ein für die Romantik besonders bezeichnender Grundzug und zwar der Historismus, d. h. die Wendung zur kulturellen insbesondere literarischen Vergangenheit, um aus ihr frische Kräfte für die Neugestaltung des geistigen Lebens der Nation und für den Stil der Kunst zu gewinnen [2]). Herbert Schöffler [3]) hat neuerdings auf

---

[1]) Seine historischen, literarischen und unterhaltenden Schriften hat W. Schlegel übersetzt und im Jahre 1800 herausgegeben. Doch ist Friedrich Schlegels Urteil zu berücksichtigen (Briefe an Wilhelm, hrsg. von Walzel S. 417).

[2]) Über die erkenntnistheoretischen Grundlagen des englischen Historismus ist zu vergleichen Troeltsch, Der Historismus. Tübingen 1922, S. 106.

[3]) Protestantismus und Literatur. Neue Wege zur englischen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1922.



das englische Pfarrhaus als auf den Grund hingewiesen, der besonders geeignet gewesen ist für das Gedeihen dieser Bewegung, die sich dann auch in politischer und sozialer Richtung entwickelt hat. Zweifelsohne besteht zwischen dem Historismus der englischen Frühromantik und dem Traditionalismus E. Burkes ein innerer Zusammenhang.

In den Anschauungen E. Burkes, dessen Einfluß auf Deutschland neuerdings besonders stark hervorgehoben wurde, lassen sich deutlich romantische Anklänge vernehmen [1]). Nicht nur geht Burke von einer tiefen Verehrung für die Weisheit der Vorfahren aus und gründet seine Staatslehre auf dem zähen Festhalten an der Tradition, sondern in dieser Tradition hebt er auch diejenigen Momente hervor, welche von der Romantik als wertvolle kulturelle Kräfte entdeckt worden sind. „The age of chivalry“ stellt auch er dem von „sophisters, economists and calculators“ entgegen, er preist die höfische Sitte und den kindlichen Glauben des Mittelalters, an einer berühmten Stelle der 'Reflections' spricht er mit Begeisterung von den ritterlichen Sitten, die ihren Ursprung im ritterlichen System des Mittelalters hatten, in echt romantischer Weise rühmt er das Festhalten des englischen Volkes an der Weisheit des Vorurteils (prejudice). Die 'Reflections' schlagen die Brücke in der Richtung, die als „Anti-Jacobinism“ bezeichnet wird, und für die „Learning“ also Schöpfen der Kenntnis der Vorzeit aus gelehrten Quellen, Studium aus Büchern charakteristisch ist. Burkes Einfluß auf die Romantik war viel nachhaltiger in Deutschland als in England. Nicht nur die Ideen seines revolutionären Buches gegen die Revolution — wie Novalis die 'Reflections' charakterisiert hat [2]) — haben auf die sog. politische Romantik in Deutschland nachhaltig gewirkt [3]), sondern sein Stil hat die Gemüter mächtig erregt. Fr. Schlegel nahm sich vor, „einmal recht was Furioses zu schreiben etwa so wie Burke“ [4]) und Solger nannte das Buch „echt und vortrefflich“, „ein rechtes Labsal“ für ihn [5]). „Er gehört uns mehr als den Briten“ hat A. Müller in der neunten Vorlesung über deutsche Wissenschaft und Literatur gesagt.

---

[1]) Vgl. Fr. Meusel, Edmund Burke und die französische Revolution. Berlin 1913, S. 70f., 80, 90f.

[2]) Ausgabe von Minor II, 136.

[3]) Vgl. Frieda Braune, Edmund Burke in Deutschland. Heidelberg 1917.

[4]) Briefe, hrsg. von Walzel S. 401.

[5]) Holtei, Dreihundert Briefe II, 145.

Die Geschichte des Wortes „romantisch“ weist in Deutschland dieselben drei Stadien wie in England auf. Zunächst bezeichnet das Wort also eine besondere Art Charakter und dient auch zur Bezeichnung der Landschaft wie in England und Frankreich; es wird dann als ein literarhistorischer, bezw. kritischer terminus technicus verwendet zur Bezeichnung einer bestimmten Epoche und Richtung der Poesie; schließlich wird es zum Losungswort einer Gruppe von Literaten, Dichtern und Denkern, die man nachher Romantiker genannt hat[1].

Es dürfte aus den Ausführungen von L. Hirzel[2]) erhellen, daß der Ausdruck „romantisch“ auf dem Umwege durch die Schweiz nach Deutschland gekommen ist. Die Schweiz spielte ja im 18. Jahrhundert die Rolle einer literarischen Austauschstätte[3]). Für das erste Stadium bringen die Wörterbücher ziemlich viel Material, es wäre überflüssig es hier auszuschreiben. Zu den Belegen für die Verwendung des Wortes „romantisch“ zur Bezeichnung der Landschaft sei hinzugefügt, daß der alte Bodmer die Gegend, in der er seine Kindheit zugebracht hat, romantische Landschaft nennt (Züricher Taschenbuch 1892 S. 93) und Karoline Herder von dem „einzigen romantischen Ort hier“ spricht (Aus Herders Nachlaß III, 38). Für die Einbürgerung des Wortes in der Schweiz spricht auch der Titel der anonym von Leonhard Meister[4]) herausgegebenen 'Sammlung romantischer Briefe' (1768), für die sich Herder lebhaft interessiert hat[5]). „Romantisch“ ist hier im tadelnden Sinne gebraucht; die Tendenz der Briefe richtet sich gegen die Sentimentalität. E. Schmidt hat darauf hingewiesen, daß, wo in der Wertherzeit, „im neuen Roman von romanciers die Rede ist, wo einzelne Züge und Ereignisse romantic, romanesque, romanhaft, romantisch nach Art der Romanen genannt werden, geschieht es stets, weil man sich bewußt ist, ausgetretene Gleise verlassen und neue Pfade betreten zu haben“ [6]).

Für das zweite Stadium bietet Bodmer ebenfalls einen inter-

[1]) Über dieses allerletzte Stadium, das Aufkommen der Bezeichnung „Romantiker“, sind die Ausführungen von Franz Schultz in dieser Zeitschrift Bd. II, S. 349 ff. zu vergleichen.

[2]) ZfdA. 26, 192 und AfdA. 15, 223 ff.

[3]) Vgl. meine Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft S. 272 f.

[4]) Über diese Briefe ist zu vergleichen P. Kluckhohn, Die Auffassung der Liebe S. 185.

[5]) Vgl. Herders Briefwechsel mit Nicolai. Berlin 1887, S. 34, 39, 44.

[6]) Richardson, Rousseau und Goethe. Jena 1875, S. 146.

essanten Beleg, wo er, „von der innerlichen Beschaffenheit des deutschen Cato“ spricht (‘Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zur Aufnahme und Verbesserung der deutschen Schaubühne’, Bern 1743, S. 64): „Die Fabel ist überhaupt romantisch und abenteuerlich.“ Als literarischen bzw. kulturhistorischen terminus technicus verwendet den Ausdruck Kant in den ‘Beobachtungen über das Gefühl des Erhabenen und Schönen’, worin er von den „romanischen“ Handlungen des Mittelalters spricht. Er stellt darin auch fest: „Insofern die Erhabenheit und Schönheit das bekannte Mittelmaß überschreiten, so pflegt man sie romanisch zu nennen.“

Herder verwendet das Wort zwar oft in der ursprünglichen Bedeutung (z. B. Werke hrsg. von Suphan 5, 317; 5, 523; 8, 189) doch ist er sich des etymologischen Sinnes bewußt; auf den Zusammenhang zwischen romantisch und Roman macht er ausdrücklich aufmerksam, unter Hinweis auf Warton, Percy, Hurd (8, 398f.; 18, 110). Schon den Jüngling interessiert das Wesen und der Ursprung des Romantischen und er stellt darüber in der Skizze vom gotischen Geschmack Vermutungen auf (32, 30). In der VII. Sammlung der Humanitätsbriefe gibt Herder, zum Teil im Anschluß an Th. Warton, Betrachtungen über den Ursprung der modernen Literatur und einen Überblick über ihren Verlauf.

Von besonderer Wichtigkeit ist aber eine Stelle in Herders Aufsatze ‘Von der Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst nebst Verschiednem was daraus folgt’, der im Jahre 1777 im ‘Deutschen Museum’ gedruckt worden ist, und zunächst von Herder als Einleitung zu den Volksliedern gedacht war.

Da lesen wir (9, 524): „Der Strich romantischer Denkart läuft über Europa; wie nun aber über Deutschland besonders? Kann man beweisen, daß es wirklich seine Lieblingshelden, Originalsujets, National- und Kindermythologien gehabt und mit eignem Gepräge bearbeitet habe?“ „Wir haben noch keine Curne de St. Palaye über unser Rittertum, noch keinen Warton über unsere mittlere Dichtkunst.“ Beachtung verdienen folgende Aussprüche Herders: „Auch die gemeinen Volkssagen, Märchen und Mythologien gehören hierher . . . ein großer Gegenstand für den Geschichtsschreiber, den Poeten, den Poetiker und Philosophen“ (525). „Die alte wendische, schwäbische, sächsische, holsteinische Mythologie, sofern sie noch in Volkssagen und Volksliedern lebt, mit Treue aufgenommen, mit Helle angeschaut, mit Fruchtbarkeit bearbeitet, wäre wahrlich eine Fundgrube für den Dichter und Redner seines

Volks, für Sittenbilder und Philosophen" (ibid.). „Ramsay, Percy und ihres Gleichen sind mit Beifall aufgenommen, ihre neueren Dichter Shenstone, Mason, Mallet haben sich, wenigstens schön und müßig, in die Manier hineingearbeitet: Dryden, Pope, Addison, Swift sie nach ihrer Art gebraucht ... aus Samenkörnern der Art ist der Briten beste lyrische, dramatische, mythische, epische Dichtkunst erwachsen; und wir — wir überfüllte, satte, klassische Deutsche — wir" (526 f.) „Aus älteren Zeiten haben wir also durchaus keine lebende Dichterei, auf der unsere neuere Dichtkunst, wie Sprosse auf dem Stamm der Nation gewachsen wäre; dahingegen andere Nationen mit den Jahrhunderten fortgegangen sind, und sich auf eigenem Grunde, aus Nationalprodukten, auf dem Glauben und Geschmack des Volks, aus Resten alter Zeiten gebildet haben" (528).

Nachdem Herder in den 'Fragmenten' die zeitgenössische deutsche Literatur einer herben Kritik unterzogen und die Unfruchtbarkeit des literarischen Bodens in Deutschland festgestellt hatte, wies er in den Blättern 'Von deutscher Art und Kunst' auf die Wege der Erneuerung hin[1]). Der Aufsatz 'Von der Ähnlichkeit' führt diese Gedanken in derselben Richtung weiter aus. Nicht mehr von der Dichtung spricht hier Herder, sondern von der Denkart. Denkart bedeutet aber in der Sprache des 18. Jahrhundert Weltanschauung. Also auf die romantische Weltanschauung weist er hin, wie sie in den Originalsujets und Mythologien zum Ausdruck kommt und von Lieblingshelden repräsentiert wird; er bezeichnet sie als „einen großen Gegenstand" aber nicht nur für Poeten und Poetiker, sondern auch für Philosophen und Sittenbildner der Nation. Für die Dichtung faßt er diese alten Schätze als „Samenkörner" auf und lobt englische Dichter, welche sich „in die Manier" der alten Gesänge „hineingearbeitet" haben. Wie „Sprosse auf dem Stamm der Nation gewachsen", d. h. auf dem Stamm jener alten Dichtung soll die neue lebendige sich entwickeln, aus „Resten alter Zeiten" gebildet werden. Aber diese Reste, die zu sammeln, zu studieren, zu lesen es gilt, sind nicht nur Quellen der Erneuerung der Dichtung, sondern die „romantische Denkart", die sie belebt, soll für Philosophen und Sittenbilder Grundlage einer Reform und eines Neubaus der ganzen Kultur werden.

In diesen Darlegungen Herders steckt ein gut Stück Programm

---

[1]) Vgl. meine Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft S. 397 f.



der Romantik, oder vielleicht treffender ausgedrückt, es werden Wege gewiesen, welche teils bewußt, teils unbewußt die Romantiker gegangen sind. Nicht bloß auf den Inhalt dieser Ausführungen kommt es an, d. h. auf die Wiederbelebung des Volkslieds, des Volksmärchens und der altheimischen Literatur, obgleich auch dies freilich für die spätere Romantik von Belang ist, sondern auch auf die Ausdrucksweise, auf die Topik, die Herder zur Charakteristik des von ihm anempfohlenen Verfahrens verwendet. Zwei Momente verdienen dabei Beachtung. Erstens: ein neues Leben, neue Sitten, eine neue Kultur soll erstehen durch das Einsaugen einer der Literatur entnommenen Denkart, zweitens: eine neue Dichtung soll hervorsprießen aus Samenkörnern der alten Zeit, durch das Sichhineinarbeiten in eine bestimmte Manier. Das ist eine spezifische Abschattung des Historismus, als deren erster Vertreter und Vorkämpfer in Deutschland Herder füglich bezeichnet werden darf. Diese von Herder auch in Deutschland angebahnte Richtung hat insofern besonderen Charakter, als es sich speziell um die literarische Vergangenheit handelt, und zwar um die schöne Literatur aus einem bestimmten Zeitalter, in dem nämlich die romantische Denkart vorherrschend war. Freilich werden später, zur Zeit der sog. politischen Romantik auch andere Gebiete des geistigen Lebens mit hineinbezogen, aber meistens auf dem Umwege durch die schöne Literatur.

Soll der Historismus nicht graue Theorie bleiben und sich im Leben als wirkende Kraft betätigen, so ist zweierlei nötig: erstens — das Fortdauern der betreffenden Elemente der Vergangenheit in der Gegenwart, Fühlung mit ihnen, zweitens Empfänglichkeit für ihren Gehalt und die Fähigkeit zu assimilieren. In keinem Lande war die erste Bedingung so erfüllt, wie in England; dank der konservativen Gesinnung dieses Volkes war die Kontinuität der heimischen literarischen Tradition ziemlich unversehrt geblieben, wogegen es der *common sense* nicht gestattet hatte eine Weltanschauung auszubilden, die die Gemüter tiefer ergriffen hätte. Man kann von einer romantischen Dichtung in England reden, nicht aber mit gleichem Recht von einer romantischen Weltanschauung wie in anderen Ländern. Ganz anders verhielt es sich dagegen in Deutschland. Hier waren die Fäden der Tradition mit dem Zeitalter, in dem die romantische Denkart geherrscht hat, fast ganz zerrissen, so daß Herder völlig berechtigt war, betreffs der romantischen Denkart die Frage zu stellen: „... wie nun aber

über Deutschland besonders?" und Klagen anzustimmen über den Mangel der romantischen Tradition in Deutschland. Seine Tätigkeit galt eben in hohem Maße dem Bestreben, diese Tradition aufzufrischen und die zerrissenen Fäden mit der Vorzeit, und zwar nicht nur mit der deutschen, wieder anzuknüpfen. Dagegen war die andere Bedingung in Deutschland in einem viel höheren Maße erfüllt als nur irgendwo. Die biegsamste Empfänglichkeit, die Fr. Schlegel an Herder rühmt (Jugendschr. I, 177, 5) war nicht nur die Gabe einzelner Individuen, sondern ist in Deutschland ganz besonders ausgebildet worden, dank Umständen, auf die es im folgenden hinzuweisen gilt.

Während der Protestantismus sich in England nach Schöfflers Darlegungen als der die literarische Tradition konservierende Faktor erwiesen hat, darf seine Rolle in Deutschland vielmehr in der Ausbildung und Förderung der Fähigkeit des Verstehens und der Empfänglichkeit für literarische Reize gesucht werden. Es ist gewiß kein Zufall, daß die feinsinnigsten Interpreten literarischer Werke in Deutschland im 18. und im Anfang des 19. Jahrhunderts, Bodmer voran, entweder Theologen waren, oder wie die Schlegels, theologischen Familien entstammten. Kann nun die theologische Schulung (Tieck hörte in Halle exegetische Kollegia [1]) und die Beherrschung der hermeneutischen Praxis — die freilich in dieser Zeit auch von namhaften Philologen wie etwa Chr. G. Heyne meisterhaft betrieben wurde — den einzelnen Kritikern zugute, so förderte der Pietismus in weiten Kreisen die Empfänglichkeit für die Literatur, stand doch im Mittelpunkt der pietistischen Bestrebungen ein Buch, das Buch der Bücher, die Bibel. Das ist der wichtigste Punkt, von dem aus die Bedeutung des Pietismus für das Aufkommen der Romantik beurteilt werden darf.

Nicht nur darauf kommt es an, was der Pietismus für die Förderung einer wissenschaftlichen Behandlung der Literatur bedeutet hat [2]), sondern darauf, daß er die Bibel, also ein Literaturwerk — auf dessen menschliches, mit historischen Mitteln zu untersuchendes Gewand die Pietisten Nachdruck gelegt haben [3]) — zur Grundlage nicht nur des Glaubens, sondern des Lebens gemacht hat. Die Entbindung des sittlichen Gehalts der Bibel ist hier

---

[1]) Holtei, Dreihundert Briefe II. 11. Bd., 4. Teil, S. 52.

[2]) Vgl. meine Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft S. 368f.

[3]) Vgl. Horst Stephan, Der Pietismus als Träger des Fortschritts. Tübingen 1908, S. 27, 23.



besonders von Belang, das Leben nach der Bibel wird zum obersten Lebensprinzip. Um aber nach der Bibel zu leben, das Leben nach jener literarischen Quelle zu gestalten ist die „assidua et continua lectio“ nötig und das lebendige Sich-Versenken in den Geist des Autors bis zur eigentlichen Reproduktion seines Gedankens[1]) und zur Assimilierung jenes Gefühls erforderlich. Lesen, Vorlesen, Sichhineinlesen wird zum wichtigsten Postulat und dringendsten Bedürfnis der Seele, die freilich je nach dem Temperament, entweder nach Erschütterungen lechzt, oder auch Vorbilder für die Gestaltung des Lebens sucht. Das führt mitunter zur Extase und Extravaganz, es gibt jedoch immerhin dem Buche, der Lektüre, ein starkes Übergewicht im Leben, das ja nach diesem — allerdings literarischen — Modell gestaltet werden soll. Es fehlt leider an einer gründlichen und genauen Geschichte des deutschen Pietismus, wie sie P. Wernle[2]) für die Schweiz gegeben hat; da könnte man erst viel Interessantes über die Erweckungen und die Erweckten erfahren, über die Wiedergeborenen und die „enfants terribles“, über die Fanatiker, Visionäre und Enthusiasten, welche die Anregungen zu ihrer Exaltation aus der Bibel und den pietistischen Erbauungsbüchern geschöpft haben. Nicht außer Acht gelassen sei ferner ein Moment, das durch Gottfried Arnolds viel gelesene und fleißig studierte 'Unparteiische Kirchen- und Ketzergeschichte' in diese Bewegung gekommen ist: seine Begeisterung für das schwungvoll idealisierte Urchristentum und die Märtyrerzeit bei herbster Kritik der ganzen folgenden Kirchengeschichte[3]) war ja eine Art christlichen Historismus.

Herder bezeichnete mit dem Worte „romantisch“ eine bestimmte Denkart, die zu erneuern er sich zum Ziel gesetzt hat, anders ausgedrückt, mit deren Erneuerung er der deutschen Literatur und Kultur neues und frisches Leben einzuflößen gehofft hat. Ein ähnliches Ziel hat auch den Romantikern vorgeschwebt. Indessen waren aber im deutschen Geistesleben Wandlungen eingetreten, zu denen es galt Stellung zu nehmen. Durch die Dichtung Goethes und Schillers ist die Generation der Romantiker vor ganz neue Probleme

---

[1]) L. Distel, Geschichte des alten Testaments in der christlichen Kirche. Jena 1869. S. 411.

[2]) Der schweizerische Protestantismus im XVIII. Jahrhundert. Tübingen 1923. Erster Band S. 468.

[3]) Wernle a. a. O. S. 140.

gestellt worden; in der Philosophie Kants und Fichtes sind neue Wege zur Lösung dieser Probleme aufgetaucht. Goethes Dichtung vor allem mußte ihr Platz in der Entwicklung der Poesie angewiesen werden, mit den von Kant verwendeten und von Fichte adaptierten Mitteln der kritischen Philosophie mußte der Versuch unternommen werden, sich der geistigen Situation zu bemächtigen. Die Jugendgeschichte Fr. Schlegels und Novalis' bedeutet neben dem Verdauen eines ungeheuren Bildungsstoffes den Versuch des Sich-Abfindens mit jenen zwei Erscheinungen: mit Goethe und Kant. In der Dichtung Goethes und der Philosophie Kants und Fichtes wollte die Romantik keinen Abschluß sehen, sondern einen Anstoß zu einer neuen Bewegung, nämlich der romantischen. Das Losungswort hat ja eben gelautet: „über Goethe und Kant hinaus.“ Novalis, in dessen ganzem Leben und Trachten sich alle Tendenzen der Romantik widerspiegeln, versinnbildlicht auch dieses Streben über Goethe und Kant hinaus.

Fr. Schlegels erste programmatische Schrift 'Über das Studium der griechischen Poesie' setzt sich dasselbe Ziel wie Herders 'Fragmente', nur auf viel umfassenderer Grundlage und aus viel weiterer Perspektive. Denn nicht um den Zustand der neueren deutschen, sondern der modernen Poesie überhaupt handelt es sich ihm. Er beginnt mit der Feststellung, „daß die moderne Poesie, das Ziel, nach welchem sie strebt, entweder noch nicht erreicht hat; oder daß ihr Streben überhaupt kein festes Ziel, ihre Bildung keine bestimmte Richtung, die Masse ihrer Geschichte keinen gesetzmäßigen Zusammenhang, das Ganze keine Einheit hat“ (Jugendschr. I, 87, 1). Fr. Schlegel hält Abrechnung mit der Kunst seiner Zeit und sucht Goethe die ihm gebührende Stellung in der Entwicklung der modernen Poesie anzuweisen. Fr. Schlegel tritt in dieser Abhandlung als ein entschiedener Perfektibilist auf. Er geht von der „unendlichen Perfektibilität der ästhetischen Anlage“ (I, 83) aus, hält nichts für „so einleuchtend als die Theorie der Perfektibilität“ (I, 117, 1), betrachtet die Poesie und den poetischen Geschmack für unendlich perfektibel (I, 118, 18, 133, 22) und ein bedingtes, relatives Maximum in ihrer steten Entwicklung für nicht möglich. Von der Gültigkeit der unendlichen Perfektibilität als Idee ist er völlig überzeugt (II, 55, 10). Von diesem Standpunkt aus kann er in Goethes Poesie nur die Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit sehen (I, 114, 16). Fr. Schlegel ist „Futurist“, wenn man damit bezeichnen will, daß er alles Gute

für die Kunst von der Zukunft erhofft (I, 172, 174). Er glaubt die Zeit sei für eine wichtige Revolution der ästhetischen Bildung reif (I, 172), und ist ein entschiedener Gegner der Schranken der Poesie (I, 137, 13).

Fr. Schlegel ist von der Überzeugung durchdrungen, daß es vielleicht noch niemals einen „Augenblick in der ganzen Geschichte des Geschmacks und der Dichtkunst" gegeben hat, der „so charakteristisch fürs Ganze, so reich an Folgen der Vergangenheit, so schwanger mit fruchtbaren Keimen für die Zukunft" (I, 172, 25) gewesen. Es kommt in diesen Worten jenes für ihn und seine Genossen so charakteristische Bewußtsein, in einer wichtigen Epoche zu leben zum Ausdruck. Von diesem Bewußtsein ist auch der Aufsatz 'Die Christenheit oder Europa' von Novalis getragen. Dieser ästhetische Chiliasmus und die Zuversicht, daß man am Anfang dieser dritten Epoche der Entwicklung der Kunst und Literatur lebt und an ihrem Zustandekommen webt, ist allerdings auch sonst vielen Reformatoren und Dichtern eigen. Fr. Schlegel ist von falscher Einbildung freizusprechen, er tritt zunächst nur als Diagnost des ästhetischen Zustandes seines Zeitalters auf. In der Wahl der Heilmittel schwankt er und glaubt zunächst an eine durchgängige Herrschaft des Objektiven. Das ist aber nur ein kurzes Übergangsstadium. Raschen Schritts gelangt er dazu, einer neuen Poesie die Wege zu weisen, und zwar der romantischen. Das Wort „romantisch", das bis zu jener Zeit in Deutschland zur Bezeichnung einer bestimmten Art und Epoche der neueren Dichtung gedient hat, wird jetzt als Parole einer neuen Kunst und Kultur verwendet, als deren Wegweiser Fr. Schlegel ganz bewußt auftritt. Somit taucht freilich die Frage auf, warum diese neue Poesie und Kultur von ihm als „romantisch" bezeichnet worden ist und welchen Sinn er dieser Benennung beilegt.

Zunächst ist sich freilich Fr. Schlegel über den Sinn des Wortes und der Sache nicht klar. „Meine Erklärung des Wortes Romantisch kann ich Dir nicht gut schicken, weil sie — 125 Bogen lang ist", schreibt er an Wilhelm im Jahre 1797[1]). Aus diesen 125 Bogen ist schließlich ein Fragment geworden, das 116. Athenäumsfragment, eigentlich halb Fragment, halb Abhandlung, auch ein Beweis dafür, daß Fr. Schlegel über das Wesen des Romantischen sich noch nicht ganz klar gewesen ist, da er seine Gedanken

[1]) Briefe hrsg. von Walzel, S. 317.



darüber nicht so konzis wie in anderen Fragmenten formulieren konnte. Hingewiesen sei, im Zusammenhang mit dem früher Dargelegten, daß sich in diesem Fragment, im ersten Satz der Ausdruck „progressiv“ findet, wodurch an den Fortschrittsgedanken und die Idee der Perfektibilität angeknüpft wird. Von besonderer Wichtigkeit ist in dieser Erklärung der romantischen Poesie der Satz: „Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang.“ Beachtung verdient ebenfalls folgender Ausspruch: „Sie will ... die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen ...“ Darin gibt sich jene Ansicht kund, die für die ganze romantische Bewegung am meisten charakteristisch ist: der Panpoetismus. „Unermeßlich und unerschöpflich ist die Welt der Poesie“, so heißt es am Anfang des Gesprächs über die Poesie, wo diese panpoetische Weltanschauung proklamiert wird (Fr. Schlegel, Jugendschr. II, 338). Diese Ansicht findet, wie alle romantischen Tendenzen in Novalis den beredtsten Ausdruck. „Das ganze Menschengeschlecht wird am Ende poetisch.“ Das ist der Sinn der Erfüllung im zweiten Teile des Romans ‘Heinrich von Ofterdingen’.

Die andere Hauptstelle für die Bestimmung des Sinnes des Wortes „romantisch“ bei Fr. Schlegel findet sich in dem Brief über den Roman. Da heißt es: „Denn nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimentalen Stoff in einer phantastischen Form darstellt“ (II,370,42). Da wird ferner darauf hingewiesen, wo man das Romantische suchen solle und finden könne, nämlich „bei den älteren Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italienischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst herstammt.“ „Die Sache und das Wort“. Das spricht nicht nur der Kritiker, sondern der echte Philologe, welcher, in ganz moderner Weise, die Beziehung des Wortes zur Sache prüft, das Wesen der Sache aus dem Sinn des Wortes erklärt. Auch Novalis ist sich des Zusammenhanges des Wortes romantisch mit Roman bewußt (Schriften, hrsg. von Minor III, 39, 193, 102, 456, 387, 1180).

So schließt sich der Kreis. L. P. Smith weist in seinen Untersuchungen über den etymologischen Sinn des Wortes „romantic“ zwei Elemente als konstitutiv für seine Bedeutung nach und zwar

übernatürlich und sentimental[1]); er betont ferner, daß das Wort, als man es zu verwenden angefangen hat, in nächster Beziehung zu dem Wort „imagination“ gestanden hat. So restituiert also Fr. Schlegel dem Worte gleichsam seinen ursprünglichen, etymologischen Sinn. Will man aber der Sache tiefer auf den Grund gehen, so darf man diesen Sinn des Wortes nicht aus den Augen verlieren.

II.

Der etymologische Sinn des Wortes „romantisch“ ist: „so wie im Roman“. Wer romantisch dichtet, handelt, lebt, der richtet sich in seinem Leben und Wirken nach dem, was er in dem Roman, allgemeiner gesagt, in der Literatur vorfindet; ausschlaggebend für ihn ist nicht das direkte Erlebnis — wie es R. M. Werner nennt[2]) —, sondern ein indirektes, nicht das Urerlebnis — mit Gundolf zu reden —, sondern das Bildungserlebnis, nicht das unmittelbare —, sondern wie es in diesem Falle vielleicht am treffendsten zu bezeichnen wäre — das literarische Erlebnis. Tatsächlich bedeutet die Romantik und ihre Folgeerscheinungen die Vorherrschaft der literarischen Erlebnisse, das Primat der Literatur über das Leben. Das Buch ist gleichsam das Sinnbild der romantischen Bewegung. Die Last des Buches erdrückt diese Generation, die Sehnsucht nach neuen Büchern kennzeichnet die romantische Bewegung.

Die Jugendjahre der romantischen Generation fallen in die Zeit eines ungeheuren Aufschwungs der Literatur im Sinne einer regen Bücherproduktion, von deren Ausmaß die zeitgenössischen Rezensieranstalten kaum einen Begriff zu geben imstande sind. Nicht nur, daß viel gedruckt wurde, sondern auf allen Gebieten erschienen tatsächlich viele interessante Bücher, Werke von großer Bedeutung. „Ich weiß aber nicht, mir sind die vortrefflichen Bücher selbst zu viel“ beklagt sich Novalis[3]) (II, 7). Fr. Schlegel nennt die Zeit, in der er lebt, das „Zeitalter der Bücher“ (Jugendschr. II, 370, 1). Freilich nicht auf die Bücher als solche kommt es an, sondern darauf, was sie enthalten. Was ein gebildeter Mann der früheren und der damaligen Generation an Lektüre zu bewältigen hatte, ersieht man aus Untersuchungen wie etwa die von Unger über Hamann, oder die von Enders über Fr. Schlegels Jugendjahre.

[1]) Four Words S. 5, 9 Anm. 2.
[2]) Lyrik und Lyriker S. 96, 189 ff.
[3]) Zitiert wird nach der Ausgabe von Minor.

Die romantische Generation trat ein stattliches Erbe an. Die Klagen eines Novalis sind charakteristisch und symptomatisch. „Die Chifferwelt“, meint er, „kann nichts dafür, daß wir am Ende nur noch Bücher, aber keine Dinge mehr sehn und unsre fünf leiblichen Sinne beinah so gut wie nicht mehr haben. Warum haften wir uns so einzig, wie kümmerliches Moos, an den Druckerstock?“ (II, 6). Es ist dies eine für die ganze Einstellungsart des romantischen Denkens, Fühlens und Treibens sehr charakteristische Bezeichnung; „Efeu“ anstatt „Moos“ wäre vielleicht noch passender gewesen. Und weiter heißt es bei Novalis: „Wenn das aber so fortgeht, so wird man am Ende keine ganze Wissenschaft mehr studieren können. So ungeheuer wächst der Umfang der Literatur“ (II, 7). Die Fragmente von Fr. Schlegel und von Novalis sind typische Gärungsprodukte eines mit einem ungeheuren Bildungsstoff belasteten Geistes. Sie sind Ausdruck eines geistigen Raffinements und tragen das Zeichen der Decadence an der Stirn. Für ihren Stil ist das Paradoxe bezeichnend, was Novalis als wesentlich für „die romantische Poetik“ hielt, „die Kunst auf eine angenehme Art zu befremden“ (II, 304, 404). Es kommt darin gleichsam die *fin de siècle*-Stimmung eines überkultivierten Jahrhunderts zum Vorschein.

Trotz der Klagen — eigentlich sind es keine Klagen, sondern Feststellungen — über die ungeheure Bücherlast, findet man bei den jungen Leuten dieser Generation nirgends das für die Jugend sonst charakteristische Sich-Sehnen von den Büchern nach der wirklichen Welt, nach dem Leben. Dieser Seufzer, der sich selbst dem jungen Lessing entreißt, diese Beobachtung, die in naseweiser Form der junge Goethe in dem Briefe an Friederike Oeser macht („Wer mit Mühe viel Bücher durchblättert hat, verachtet das leichte einfältige Buch der Natur ...“), das alles, was gleichsam zur Topik des jungen Gelehrten gehört, findet man bei den Romantikern nicht. Denn von dieser Bücherwelt haben die Romantiker schließlich das Heil erwartet. Novalis stellt Beobachtungen „über das Verhältnis der Buchwelt (Literarwelt) zur wirklichen Welt an“ (II, 248, 246). Nichts charakteristischer als dieser Vergleich. „Die Bücherwelt ist in der Tat nur die Karikatur der wirklichen Welt. Beide entspringen aus derselben Quelle. Jene aber erscheint in einem freiern, beweglicheren Medio. Daher sind dort alle Farben greller, weniger Mitteltinten, die Bewegungen lebhafter, die Umrisse daher frappanter, der Ausdruck hyperbolisch. Jene erscheint nur fragmentarisch, diese ganz. Daher ist jene poetischer, geistvoller,

interessanter, malerischer, aber auch unwahrer, unphilosophischer, unsittlicher. Die meisten Menschen, die meisten Gelehrten mitgerechnet, haben auch nur eine Buchansicht. eine fragmentarische Ansicht der wirklichen Welt, und dann leidet sie unter den nämlichen Gebrechen und genießt aber auch die nämlichen Vorteile, als die Bücherwelt." Die Romantiker lebten nun allzuviel in dieser Bücherwelt, deren Vorteile Novalis so beredt zu empfehlen verstanden hat. Von einer Herabsetzung der Buchwelt zu Gunsten der wirklichen Welt konnte bei ihnen keine Rede sein. „Jedes Buch, das ich in einem Winkel liegen sehe, was der alltäglichste Zufall mir in die Hände spielt, ist mir Orakel, schließt mir eine neue Aussicht auf, unterrichtet und bestimmt mich" schreibt Novalis an Fr. Schlegel [1]). „Das Buch ist die in Striche (wie Musik) gesetzte und kompletierte Natur" meint Novalis (III, 96, 439). Mit Hilfe dieser Noten, der Naturphilosophie, haben die Romantiker die Musik der Natur herausgehört. Das Buch ist auch das beste Heilmittel in der Krankheit, nicht die Natur [2]).

Dachten die Romantiker, was ihnen doch als Hauptziel ihrer Wirksamkeit vorschwebte, an die Erneuerung der Dichtung, so fiel ihr Blick zunächst auf Bücher. Sie suchten tatsächlich das Romantische „bei Shakespeare, Cervantes, in der italienischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst herstammt" (Fr. Schlegel, Jugendschr. II, 372, 33). Dort haben sie sentimentale Stoffe in phantastischer Form gefunden. Bücher, Romane waren für sie die Regenerationsquelle der Poesie. In dem Bestreben einer Belebung der Poesie durch das Studium der älteren Poesie und zwar insbesondere der „romantischen Denkart" hat den Romantikern Herder — bezw. seine englischen Vorfahren — vorgearbeitet. Das ist romantischer Historismus, der zunächst universalistisch und kosmopolitisch orientiert ist, dann aber speziell der eigenen nationalen Vergangenheit sich zuwendet und zum Traditionalismus wird.

Herders Plan einer Literaturgeschichte [3]), „mit einer pragmatischen Anwendung auf unsere Zeit" (Werke, hrsg. von Suphan I, 294) ist von den Romantikern aufgenommen und ausgeführt worden. Diesem romantischen Suchen und Fahnden nach neuen und immer neuen literarischen Reizen, dem Graben nach neuen

[1]) Novalis, Briefwechsel, hrsg. von Raich S. 10.

[2]) L. Tieck, Phantasus (Einleitung); Schriften, Berlin 1828, Vierter Band S. 25.

[3]) Vgl. meine Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft S. 392.

literarischen Schätzen verdankt das Studium der Literatur in Deutschland einen mächtigen Antrieb und Aufschwung. Hätten die Romantiker nicht ebenso wie Herder an den pragmatischen Nutzen der Literaturgeschichte gedacht, so hätten sie der Literaturforschung und der Literaturbetrachtung lange nicht dieses Interesse gewidmet, wie sie es tatsächlich getan haben. Die Literaturbetrachtung war für sie ein Geistesbedürfnis; die Literaturgeschichte ist eine eminent romantische Wissenschaft, welche den Durst nach neuen und immer neuen literarischen Erlebnissen stillen sollte.

Die neue, progressive Universalpoesie sollte ja alles aufsaugen, alles in sich aufnehmen, alles vereinigen, und so galt es gründlich Umschau zu halten. Die Geschichte der Literatur ist so in den Dienst des romantischen Programms der Erneuerung der Poesie gestellt worden. Das ist von Fr. Schlegel in dem Briefe an seinen Bruder nachdrücklich betont worden: „Das Problem unserer Poesie scheint mir die Vereinigung des Wesentlich-Modernen mit dem Wesentlich-Antiken; ... Wenn Du den Geist des Dante, vielleicht auch des Shakespeare erforschest und lehrest, so wird es leichter sein, dasjenige, was ich vorhin das Wesentlich-Moderne nannte, und was ich vorzüglich in diesen beiden Dichtern finde, kennen zu lernen. Wie viel würde dazu auch die Geschichte der romantischen Poesie beitragen, zu der Du einmal den Plan faßtest? — Die Geschichte des neuern Dramas, und des Romans wäre dann vielleicht nicht so schwer“ (Briefe hrsg. von Walzel 170f.). Die Geschichte der Poesie ist somit ein integrierender Faktor der Entwicklung und Erneuerung der Poesie im Sinne romantischer Postulate. Kurz und prägnant wird diese These von Fr. Schlegel formuliert: „Die Kunst ruht auf dem Wissen und die Wissenschaft der Kunst ist ihre Geschichte“ (Jugendschr. II, 343, 27). „Mich ekelt vor jeder Theorie, die nicht historisch ist“ (Briefe, hrsg. von Walzel S. 360).

Die romantische Poesie, deren Programm Fr. Schlegel aufstellt, ruht auf wohldurchdachten theoretischen Grundlagen, die historisch fundiert sind. Auf dieses Historische wird nachdrücklichst hingewiesen. So auch in dem Aufsatz ‘Über die Epochen der Dichtkunst’, in dem ‘Gespräch über die Poesie’, wo der romantische Literarhistorismus unumwunden zum Vorschein kommt. Da heißt es: „Es fehlt nichts, als daß die Deutschen diese Mittel ferner brauchen, daß sie dem Vorbilde folgen, was Goethe aufgestellt hat, die Formen der Kunst überall bis auf den Ursprung

erforschen, um sie neu beleben oder verbinden zu können, und daß sie auf die Quellen ihrer eigenen Sprache und Dichtung zurückgehen, und die alte Kraft, den hohen Geist wieder frei machen, der noch in den Urkunden der vaterländischen Vorzeit vom Liede der Nibelungen bis zum Flemming und Weckherlin bis jetzt verkannt schlummert: so wird die Poesie, die bei keiner modernen Nation so ursprünglich ausgearbeitet und vortrefflich erst eine Sage der Helden, dann ein Spiel der Ritter, und endlich ein Handwerk der Bürger war, nun auch bei eben derselben eine gründliche Wissenschaft wahrer Gelehrten und eine tüchtige Kunst erfindsamer Dichter sein und bleiben" (II, 353, 16). Die Poesie wird als „gründliche Wissenschaft" und „tüchtige Kunst" bezeichnet. Um sie zu erneuern, gilt es, alte Formen „neu beleben oder verbinden", — besonders das letztere ist für das Verfahren der Romantiker charakteristisch. Das wichtigste Problem, das in seinen Konsequenzen für das Stilsuchen im Drama einmal gründlich zu verfolgen der Mühe wert wäre, ist die „große Kombination", eine Vereinigung des Antiken und des Modernen[1]). 'Alarkos' und 'Ion' sind Produkte einer solchen Verbindung. Eine Dichtung, die so entsteht, ist freilich „künstlichen Ursprungs". Der Stoff war nicht durch die Natur gegeben, „das lenkende Prinzip der ästhetischen Bildung war aber nicht der Trieb, sondern gewisse dirigierende Begriffe" (Fr. Schlegel, Jugendschr. I, 98, 3). Der Erklärung und Kritik dieser Begriffe waren die Fragmente und Abhandlungen der Romantiker gewidmet. W. Schlegel hat diese Begriffe im ersten Teil seiner Berliner Vorlesungen ausführlich in allgemein verständlicher Form erörtert. Die Aufgabe der „reinen Poetik" ist es eben, diese Begriffe a priori zu deduzieren (Fr. Schlegel, Jugendschriften I, 83, 24). Im 252. Athenäumsfragment entwirft Fr. Schlegel das Programm einer eigentlichen Kunstlehre der Poesie sowie einer Philosophie der Poesie, deren Anfang die Prinzipien „der reinen Poetik" gegeben hätten (II, 245, 5). Beachtung verdienen in dieser romantischen Poetik nicht so sehr die Resultate als vielmehr die Wege, die zu ihnen führen, die Methode. Sie stellt sich zur Aufgabe, das Gleichgewicht zwischen Deduktion aus Prinzipien und Induktion aus historischen Tatsachen aufrecht zu erhalten.

Neben der Geschichte der Poesie und ihrer Theorie kommt

---

[1]) Strich streift das Problem in seinem Buche 'Deutsche Klassik und Romantik' (München 1922) S. 245; doch vgl. auch sein gehaltreiches Buch über 'Grillparzers Ästhetik' (Berlin 1905) S. 236.



für die Bildung des Dichters auch die Kritik [1]) in Betracht. Die Bedeutung der Kritik für den Dichter formuliert Fr. Schlegel auf eine Art, die wohl keinen Zweifel mehr zuläßt über die hier entwickelte Auffassung der Romantik. „Aber lehren soll ihn die hohe Wissenschaft echter Kritik, wie er sich selbst bilden muß in sich selbst, und vor allem soll sie ihn lehren, auch jede andere selbständige Gestalt der Poesie in ihrer klassischen Kraft und Fülle zu fassen, daß die Blüte und der Kern fremder Geister Nahrung und Saame werde für seine eigne Phantasie" (Fr. Schlegel, Jugendschriften II, 338, 17). Da wird also ganz deutlich das literarische Erlebnis in seiner ganzen Bedeutung für das Schaffen des Dichters erkannt und anempfohlen. „Nahrung und Saame" soll der Dichter an der Hand der Kritik in den Werken anderer Dichter suchen. Das ist dasselbe was Herder verlangt, der auch von „Samenkörnern" einer alten Art spricht und die Dichter lobt, die sich in die Manier anderer hineingearbeitet haben.

Herder hat aber den Romantikern in dieser Hinsicht nicht nur theoretisch vorgearbeitet, sondern ist auch in seiner dichterischen Tätigkeit auf Wegen gewandelt, die von den Romantikern eben als richtig anerkannt worden sind. Auf diesen Zusammenhang hat neuerdings R. Unger [2]) hingewiesen, und seine Ausführungen bestätigen die hier vertretene Auffassung der Romantik. Unger läßt zunächst E. Kühnemann reden, der in seinem 'Herder' (2. Aufl. S. 453 f.) folgendermaßen Herders 'Zerstreute Blätter' charakterisiert: „Die Nachdichtungen uud Übersetzungen geben allen Bänden recht eigentlich ihren Charakter ... Die eigenen Dichtungen Herders treten an Umfang gegen seine Nachdichtungen sehr bescheiden zurück. Auch darin sind die 'Zerstreuten Blätter' fast das eigenste Werk Herders, das aufrichtigste und vollkommenste Selbstzeugnis seiner Art. Seine Seele atmet und lebt im Wiederdichten vergangener Poesie; ja die Seele seines Wesens ist das Nachdichten, die dichterische Wiederbelebung vergangener Zustände der Seele:..." Hieran knüpft Unger seine Bemerkungen über die Schaffensweise von Novalis an und schreibt: „Tritt nicht auch hier die Verwandtschaft mit Novalis zutage, dessen Dichten ja auch in weitem Um-

[1]) Über die romantische Auffassung des Wesens und der Aufgaben der Kritik habe ich gehandelt im 'Euphorion' Bd. 25 S. 501 ff. ('Über literarische Kritik und die Probleme ihrer Erforschung') sowie in Merker-Stammlers 'Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte', Artikel: Literarische Kritik.

[2]) Herder, Novalis und Kleist. Frankfurt a. M. 1922, S. 38.



fange, wenn auch nicht ganz im selben Maße und Sinne wie das Herders, ein Nach- oder Wiederdichten, hier freilich auch oft ein Gegendichten ist, wie sein Forschen und Denken vielfach eine dichterische Wiedererweckung uralter Weisheit? Man vergegenwärtige sich nur das Verhältnis seines 'Ofterdingen' zum 'Wilhelm Meister' und zum 'Sternbald', seiner Jugendlyrik zur Anakreontik, zum Klopstock, dem Göttinger Hain und Schiller, seiner 'Hymnen an die Nacht' zu Schiller und manchen sonstigen Anregungen, seiner Märchen zum Goetheschen in den 'Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten', seiner 'Geistlichen Lieder' zu Lavater, Zinzendorf und dem älteren Kirchenlied, womit all diesen Dichtungen — mit Ausnahme etwa der frühen Lyrik — keineswegs die Originalität überhaupt abgesprochen oder ein Werturteil gefällt werden soll. Aber sie sind eben doch sämtlich auf Anregung durch schon Gestaltetes gestellt, ohne eine letzte schöpferische Ursprünglichkeit: Poesie, wie Jean Paul es etwas hart ausdrückt, eines „passiven Genies oder genialen Mannweibes, das unter dem Empfangen zu zeugen glaubt. (Vorschule der Ästhetik, § 10)." Das was Unger hier über Novalis, den größten Dichter unter den deutschen Romantikern sagt, paßt auf die ganze Romantik, in der das literarische Erlebnis überhaupt vorherrschend war, in der sich — mit Nietzsche[1]) zu reden — „ein feinerer Parasitismus" geltend macht, „ein Sich-Einnisten in eine fremde Seele, mitunter selbst in ein fremdes Fleisch."

Charakteristisch für die Arbeitsweise von Novalis ist ein 'Literärische Pläne' betiteltes Fragment (III, 320, 830 f.). Da heißt es: „Gozzische Schauspiele. Shakespearesche. Historische. Lustspiele. Romane. Phantasien. Abhandlungen. Historische Aufsätze. — Lektüre von Romanen. Schauspielen — Geschichtsbüchern." Ferner: 832 „Reisen ins Land der Romane. Lauter bekannte Personen." Novalis hat diese Reisen in das Land der Literatur geradezu zu einem Postulat erhoben. Er schreibt: „Ein Genie muß durch genialische Berührungen der mannigfaltigsten Art versucht und erregt und gebildet werden; daher jeder Mensch, in Ermangelung lebendiger Genies, mit genialischen Produkten. (Jedes Produkt eines Genies ist selbst Genie.)" (II, 251, 254). „Man studiert fremde Systeme, um sein eigenes zu finden. Ein fremdes System ist der Reiz zu einem eignen. Ich werde mir meiner eignen Philo-

[1]) Werke, I. Abt. VIII. Bd. S. 13.

sophie, Physik usw. bewußt, indem ich von einer fremden affiziert werde", meint Novalis (III, 354, 1030). Es handelt sich um dasselbe, wofür Fr. Schlegel den prägnanten Ausdruck gefunden hat, in dem er es als „sich selbst literarisch affizieren" (Jugendschr. II, 273, 391) bezeichnet hat. Die Folgen davon sind den Zeitgenossen der Romantiker nicht entgangen. So schreibt Jakob Grimm an A. v. Arnim: „Das Unglück für Clemens Poesie ist, daß er viel zu viel literarische Materialien kennt, ich wollte, er hätte wenig Bücher gelesen, so würde er desto mehr schreiben, so trägt er einen solchen Holzstoß zusammen, daß seine Flamme und vermutlich die keines Menschen allein ausreichen würde, ihn zu einem wohlgefälligen Opfergeruch zu entzünden und zu entbrennen" [1]).

Die Romantik hat, der Renaissance vergleichbar, wieder den Typus des *poeta-philologus* geschaffen, d. h. eines Dichters, der aus der literarischen Tradition, die er gründlich studiert, Anregungen schöpft zu seinem Schaffen und so zu dichten trachtet, wie Dante, Shakespeare, Calderon, wie die Dichter des Mittelalters. Das ist kein Entlehnen von Motiven und Formen, sondern bewußtes Nacheifern oder Kombinieren, das auf „gründlicher Wissenschaft" beruht. Dies Nacheifern kann freilich größere und kleinere Selbständigkeit aufweisen. Was Fr. Schlegel von Goethes 'Wilhelm Meister' sagt, in Rücksicht seines Verhältnisses zu den Vorbildern, paßt erst recht auf 'Heinrich von Ofterdingen', in dem „unser Dichter fast überall zwar an fremde Formen sich anschließt und sie in einem gewissen Sinne nachbildet, aber mit so selbsttätiger Aneignung, daß die Nachbildung vielmehr eine durchgehende innere Umwandlung genannt werden kann" [2]). Auf dem Gebiete der älteren Literatur, zumal des Mittelalters, führt das zu jenem Auffrischen (Fr. Schlegel verwendet dafür den Ausdruck „verjüngen"; II, 374, 11), das, halb Wissenschaft, halb Kunst, Liebe zur literarischen Vergangenheit erweckt. Daß die Idee des *poeta-philologus* den Romantikern ganz klar zum Bewußtsein gekommen ist, sieht man aus einem Fragmente von Novalis (III, 13, 45), in dem er das für die Romantiker charakteristische Problem des Findens einer Anregung in einem Buche bespricht, und es an dem „Finden einer willkürlichen Idee, Allegorie usw." exemplifiziert. Das nennt er „philologische Poesie". Und Fr. Schlegel, ein ebenso typischer Dichterphilolog, wie sein

---

[1]) A. v. Arnim und J. u. W. Grimm. Bearbeitet von R. Steig, S. 236.

[2]) Deutsche Nationalliteratur, hrsg. von J. Kürschner, Bd. 143, 397,9.



Bruder, verlangt ausdrücklich in dem für das literarische Programm der Romantik höchst bezeichnenden 255. Athenäumsfragment, daß der Dichter Philolog werde. „Soll er nicht bloß Erfinder und Arbeiter, sondern auch Kenner in seinem Fach sein, und seine Mitbürger im Reiche der Kunst verstehen können, so muß er auch Philolog werden.“ Als Klingsohr sich vornimmt, dem jungen Heinrich in der Poesie, als einer strengen Kunst, Unterricht zu erteilen, will er „die merkwürdigen Schriften“ mit ihm lesen. Er führt ihn in seine Stube und macht ihn mit den Büchern bekannt. Fr. Schlegel verwirft zwar eine bloß grammatische Poesie oder Verskunst, brandmarkt aber als den zweiten Abweg, die „alles Studium verwerfenden, ja verabscheuenden, ihr Heil in der rohen Formlosigkeit suchenden, seinwollenden Volks- und Naturdichter.“ Bei einem Künstler müsse Studium und Genie in Eintracht wirken[1]). Die romantischen Dichter haben tatsächlich sehr viel studiert. Novalis notiert sich (III, 299, 809): „Bildung des Schriftstellers. Hilfsmittel. Gründliches Studium dieser Profession.“ Er verlangt das Studium der altdeutschen Literatur, denn er erwähnt „Haltaus, Wachter, Schiller (es handelt sich um Schilter) usw., Adelung.“ Wackenroder sah sich genötigt, Tieck „von Verirrungen und schwelgerischen verderblichen Ausschweifungen in den Genüssen des Geistes zurückzuweisen.“ „Welch ein entsetzliches Unternehmen, 2 Bände in einem Nachmittage und in einer Nacht hintereinander in einem Atem zu lesen“ [2]). Das führte nun zu dem Resultat, daß es Tieck Angst wurde, wenn er seine schnelle Fühlbarkeit sah, „sich in alle fremde Gedanken und Zustände nur zu leicht hineinzudenken, so daß mir oft Augenblicke und Stunden wie mein Selbst verdämmert . . .“ [3]).

Die Romantiker haben die Originalität keineswegs für einen Vorzug eines literarischen Kunstwerks gehalten. In den Ausgeburten der Originalitätssucht hat W. Schlegel ein Zeichen des deutschen Hyperboreertums (Fr. Schlegel, Jugendschr. II, 234, 197) gesehen. Novalis bezeichnet „die Sucht nach Originalität“ als „gelehrten groben Egoism“. „Wer nicht jeden fremden Gedanken wie einen seinigen, und einen eigentümlichen wie einen fremden Gedanken behandelt, ist kein echter Gelehrter“, (II, 258, 268), ist

1) Deutsche Nationalliteratur Bd. 143, S. 401, 1.

2) Holtei, Briefe an Tieck IV, 18f.

3) Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel, hrsg. von L. Tieck und F. v. Raumer I, 395.

kein echter Dichter könnte man im Sinne von Novalis hinzufügen. Tieck erteilt seinem Jugendfreunde Wackenroder Ratschläge, wie er dichten solle, „Ein lyrischer Dichter aber, der sich eine ganz neue Situation fingiert und darüber seine Empfindungen ausgießt, scheint mir ebenso wenig seinen Vorteil zu verstehen, als ein Maler, der unbekannte Gegenstände und eine fremde Fabel wählt; wenn man ihn auch endlich versteht, so hat doch der andere immer das voraus, daß er eher verstanden und mehr Eindruck machen wird" [1]). Caroline schreibt anläßlich des 'Hamlet': „Ich bilde mir ein, es ist eher vorteilhaft für das Genie, nicht stets zugleich zu erfinden und auszuführen" [2]). Das ist freilich ein Standpunkt, den auch Goethe vertrat, für den die Frage, woher der Dichter den Stoff habe, ziemlich gleichgültig gewesen ist. Bei Goethe ist es aber als Abwehr zu verstehen gegen oberflächliche Kritiker, welche auch die Originalität des Sujets zum Kriterium der Vollkommenheit erhoben haben, bei den Romantikern handelt es sich um einen charakteristischen Zug ihrer Geistesrichtung, um ein Bedürfnis sich anzulehnen, was ihrer Schaffensweise einen efeuartigen Charakter verleiht. Deshalb muß das Problem der sog. Einflüsse bei den Romantikern ganz anders gestellt werden, als bei anderen Dichtern und Denkern. Nicht um Einflüsse im üblichen Sinne des Wortes handelt es sich meistens, sondern um ganz bewußtes Anleihen, Anknüpfen, Anlehnen, Aufgreifen von Themen, um Verbinden und Verknüpfen, Variieren entlehnter Themen, was wiederum mit der romantischen musikalischen Orientierung in der Auffassung der Poesie als Kunst zusammenhängt. Fr. Gundolf hat dies als das „Schmarotzerhafte" der Romantik bezeichnet, als „das Saugen und Wuchern schon gebildeter Säfte", „Spiegelung, Filterung, Echo, Ableitung" [3]). Und symbolische Bedeutung hat es beinahe, daß das Symbol der Romantik, die blaue Blume, auch literarischen Ursprungs ist [4]).

Alle die Gattungen der Dichtung, für die das indirekte Erlebnis vorherrschend ist, sind von den Romantikern eifrigst gepflegt

[1]) K. v. Holtei, Dreihundert Briefe, IV. Teil S. 83.

[2]) Caroline, hrsg. von Waitz-Schmidt I, 430. Ähnlich ist auch der Standpunkt französischer Romantiker, wie aus Th. Gautier, Histoire du romantisme (1845, S. 294) zu ersehen. Da heißt es: „L'originalité n'est qu'une note personelle ajoutée au fonds communs preparés par les contemporains ou les prédécesseurs immediates."

[3]) George, Berlin 1920, S. 5, 48.

[4]) Ermatinger, Neue Jb. f. d. kl. Altert. 21 (1908) S. 268.

worden. R. M. Werner bespricht solche Gattungen in seinem Buche 'Lyrik und Lyriker' [1]) doch braucht man sie gar nicht auf die Lyrik zu beschränken. Es handelt sich um Weiterdichtung (Fortsetzung, Widerspruch Wettgesang), Nachdichtung, Nachbildung, Parodie, Travestie. Zu diesen Gattungen rechnet Werner auch die Übersetzung. Und wiederum handelt es sich hier um eine für die romantische Geistesrichtung sehr charakteristische Erscheinung.

An derselben Stelle, gegen den Schluß des Aufsatzes 'Epochen der Dichtkunst', wo Fr. Schlegel voll Zuversicht und Selbstbewußtsein die große Epoche schildert, die er erlebt (Jugendschr. II, 353, 6), zählt er die Faktoren dieser neuen Renaissance auf. „Das Übersetzen der Dichter und das Nachbilden ihrer Rhythmen ist zur Kunst und die Kritik zur Wissenschaft geworden ..." (II, 353, 10). Da wird also das Übersetzen an erster Stelle genannt [2]). In zweifacher Hinsicht kam die Übersetzertätigkeit den Neigungen und Bedürfnissen der Romantiker entgegen. Erstens wurde durch die Übersetzungen der literarische Gesichtskreis erweitert. Für die Realisierung einer fortschreitenden Universalpoesie war die Übersetzungstätigkeit von besonderer Bedeutung, sie gehörte ja als integrierender Faktor mit zu dem romantischen Programm, das sich zum Ziel setzte, aus fremden Literaturen und aus der alten Dichtung Kräfte für die Neubelebung der Poesie zu schöpfen. Die Übersetzungstätigkeit als solche entsprach aber auch der spezifisch romantischen Neigung des Sich-Anlehnens an fremde literarische Produkte, dem Streben sich einzufühlen und einzuleben in fremde dichterische Individualität. Übersetzen ist ja Nachschaffen, eine Art Umdichtung, aus der sich die für die Romantiker charakteristische Nachbildung entwickelt. „Am Ende ist alle Poesie Übersetzung" meint Novalis. Den Trieb zum Übersetzen rechnet er den Deutschen als „eine Indikation des sehr hohen ursprünglichen Charakters des deutschen Volkes" an. „Deutschheit ist Kosmopolitismus mit der kräftigsten Individualität gemischt. Nur für uns sind Übersetzungen Erweiterungen gewesen. Es gehört poetische Moralität, Aufopferung der Neigung dazu, um sich einer wahren Übersetzung zu unterziehen. Man übersetzt aus echter Liebe zum Schönen und zur vaterländischen Literatur. Übersetzen ist so gut dichten, als eigene

[1]) S. 245.

[2]) Vgl. die keineswegs erschöpfende lamprechtisierende Darstellung bei Walter Fränzel, Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert. Leipzig 1914, S. 173 ff.



Werke zustande bringen — und schwerer, seltner" [1]). In den Blütenstaubfragmenten erörtert Novalis ausführlich die Arten der Übersetzungen (Werke II, 125, 68). A. W. Schlegel hat zeitlebens an den Plan einer Theorie des Übersetzens gedacht, Schleiermacher hat einen ähnlichen Gedanken in seiner akademischen Abhandlung 'Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens' ausgeführt. Zwischen Jakob Grimm und Achim v. Arnim hat sich ein interessanter Meinungsaustausch über den Wert des Übersetzens entsponnen. Während J. Grimm die gewiß einseitige Meinung vertreten hat, die Geschichte der Poesie hätte keine Übersetzung aufzuweisen, „die gegolten hätte und also geblieben wäre" [2]), ist Arnim für die Übersetzungen eingetreten und hat hervorgehoben, welche Fülle von Anregungen die Kultur und die Poesie den Übersetzungen verdanke. Doch gelang es ihm nicht, J. Grimm zu überzeugen. Für den Philologen hat ja das „Wahre und Gute" mehr als „das Halbe" gegolten.

Es versteht sich von selbst, daß bei der Vorherrschaft des literarischen Erlebnisses in der Romantik dem Lesen eine sehr wichtige Rolle bei den Romantikern zugefallen ist. Um so schaffen und leben zu können wie in der Literatur, „wie in den Romanen", muß man die literarischen Erlebnisse einsaugen, muß man sich möglichst oft und stark literarisch affizieren lassen, kurz, muß man lesen. Das Lesen ist ein für die romantische Bewegung geradezu fundamentaler Akt, es ist jene Funktion, durch welche man den zum romantischen Leben und Wirken nötigen Stoff assimiliert. Deshalb ist das Problem des Lesens gleichsam das allzuromantische Problem und deshalb konnte aus dem Geiste der Romantik — wie ehedem aus dem Geiste der Renaissance — eine Wiedergeburt der Philologie stattfinden. Die Philologie ist eine *par excellence* romantische Wissenschaft und die romantische Weltanschauung ist die Erweiterung der philologischen Betrachtungsweise auf das Weltall.

Die Romantiker haben über das Lesen viel nachgedacht und eine Philosophie der Philologie angestrebt. Auch hierin haben sie den Faden einer Tradition weitergesponnen, unter die die Schweizer Kritiker, Hamann und Herder [3]) kurz zuvor den Grund gelegt hatten.

---

[1]) Novalis, Briefwechsel, hrsg. von Raich, S. 41 f.

[2]) R. Steig, A. v. Arnim und J. und Wilh. Grimm, S. 131, 136, 140, 143.

[3]) Vgl. meine 'Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft' S. 263, 374; höchst bezeichnend für die Stellung des jungen Herders und der Sturm- und



„Lesen heißt den philologischen Trieb befriedigen, sich selbst literarisch affizieren. Aus reiner Philosophie oder Poesie ohne Philologie kann man wohl nicht lesen“ schreibt Fr. Schlegel (Jugendschr. II, 273, 391). Im Aufsatz über Forster formuliert er seine Ansichten über die Kunst des Lesens folgendermaßen: „Man sollte sich ordentlich kunstmäßig üben, eben sowohl äußerst langsam mit steter Zergliederung des Einzelnen, als auch schneller in einem Zuge zur Übersicht des Ganzen lesen können. Wer nicht beides kann, und jedes anwendet, wo es hingehört, der weiß eigentlich noch gar nicht zu lesen“ (II, 125, 26). „Ist nicht jeder Leser ein Philolog?“ fragt Novalis. Doch fügt er hinzu: „Es gibt kein allgemeingeltendes Lesen, im gewöhnlichen Sinn. Lesen ist eine freie Operation. Wie ich und was ich lesen soll, kann mir keiner vorschreiben“ (II, 249, 247). Der Leser kann eigentlich aus dem Buche machen, was er will. Aber anderseits weist Novalis darauf hin, daß man „heutzutage zu wenig darauf bedacht gewesen, die Leser anzuweisen, wie das Gedicht gelesen werden muß“ (III, 22, 71). Novalis denkt über das Ideal eines Lesers nach und findet es sonderbar, „daß man noch keine logische Pflichtenlehre des Lesers und Rechtslehre des Autors hat“ (III, 310, 848). Die von Novalis geplante „Enzyklopädik“ sollte auch eine kritische Metaphysik des Lesens enthalten (III, 322, 890). Fr. Schlegel macht seinem Bruder den Vorwurf, daß er zu wenig liest, „bloß um zu lesen, um es zu verstehen, und zu genießen“ (Briefe 410).

Die grundlegende Geistesfunktion beim Lesen ist das Verstehen. Das zentrale Problem der Hermeneutik hat die Romantiker viel beschäftigt und sie haben an eine Philosophie der Philologie gedacht. Im Jahre 1797 hat Fr. Schlegel an einer Reihe von Aufsätzen gearbeitet, die zusammen „eine vollständige Philosophie der Philologie“ bilden sollten. Er wollte darin den „Begriff der Philologie“ ausführlich erörtern[1]). Auch Novalis sucht sich einen klaren „Begriff der Philologie“ zu bilden. Der Philologe ist für ihn „Wahrsager aus Chiffern; Letternaugur. Ein Ergänzer“ (III, 194, 164). „Philologie im allgemeinen ist die Wissenschaft der Literatur, alles was von Büchern handelt, ist philologisch.“ „Rein philologisch ist es, wenn es schlechterdings nur von Büchern handelt, sich auf solche bezieht und sich durchaus nicht auf die Originalnatur direkt

Dranggeneration zum Problem des Lesens ist Herders Reisejournal. Doch bricht das Manuskript leider gerade bei diesen Ausführungen ab (Werke Suphan 4, 460).

[1]) Archiv für Literaturgeschichte 18, 432.

wendet“ (III, 195, 169). Tiefer dringt freilich der philologisch tüchtig geschulte Fr. Schlegel in den Kern der Probleme, über die er tatsächlich viel nachgedacht zu haben scheint.

Fr. Schlegel hatte große Achtung für die Philologie. „Soll die Philologie als strenge Wissenschaft und echte Kunst getrieben werden, so erfordert sie eine ganz eigene Organisation des Geistes; nicht minder, als die eigentliche Philosophie, bei der man es doch endlich einzusehen anfängt, daß sie nicht für jedermann ist“ (II, 137, 13). Mit der Philosophie kommt die Philologie in Berührung, durch die Lehre vom Geist und Buchstaben (II, 217, 10). Für Novalis sind Philologie und Philosophie Eins (III, 372, 1103). „Zur Philologie muß man geboren sein, wie zur Poesie und Philosophie“ heißt es im 404. Athenäumsfragment, das mit echt Schlegelschem „Witz“ das Wesen und die Grenzen der Philologie erörtert und das künstlerische Moment in der philologischen Arbeit betont, „da auch hier die künstlerische Vollendung allein zur Wissenschaft führen“ müsse. „Heil den wahren Philologen! Sie wirken Göttliches, denn sie verbreiten Kunstsinn über das ganze Gebiet der Gelehrsamkeit. Kein Gelehrter sollte bloß Handwerker sein“ ruft Fr. Schlegel aus (II, 302, 10). Fr. Schlegel hat seinen Plan einer Philosophie der Philologie nicht ausgeführt. Als ein großzügiges Fragment dieses geplanten Werkes dürfen die tiefsinnigen und tiefschürfenden Bemerkungen über das Problem des Verstehens betrachtet werden, die sich im Abschluß des Aufsatzes über Lessing finden.

Aber das romantische Lesen setzt sich nicht bloß das Verstehen, die Divination, wie es die romantische Hermeneutik auch nennt, zum Ziel. Es gehört noch dazu, ja macht erst das Wesen des romantischen Lesens aus, die Assimilation, das Einsaugen und Einatmen des Geistes aus den Buchstaben. Es ist das was Novalis mit besonderer Beziehung auf das historische Studium der Vergangenheit als „eine Sättigung mit den höchsten Produkten, mit dem gediegensten Geist des Zeitalters und der Vorzeit, eine Verdauung“ bezeichnet hat. In dem Nachwort zu den Volksbüchern schreibt Görres: „Wenn es uns gelingt, einen Teil des Geistes, der in ihren Werken lebt, in uns einzusaugen ...“ Ausdrücklich scheidet Fr. Schlegel in dem Lessingaufsatz zwei Arten des Lesens: das Lesen in der illiberalen Absicht, etwas zu erfahren, das interessierte Lesen und das Studium, „d. h. uninteressierte, freie, durch kein bestimmtes Bedürfnis, durch keinen bestimmten Zweck beschränkte Betrachtung und Unterrichtung, wodurch allein der Geist eines

Autors ergriffen und ein Urteil über ihn hervorgebracht werden kann" (II, 151). Erst so ein Studium ersetzt den Mangel einer lebendigen Bekanntschaft und macht für Bereicherungen empfänglich. Als Gipfel und Ziel der Philologie, er meint freilich die klassische, bezeichnet Fr. Schlegel „klassisch zu leben, und das Altertum praktisch in sich zu realisieren" (II, 226, 15). Das ist eben die typisch romantische Einstellung, so zu leben „wie im...", freilich nicht im Roman im wahren Wortsinne, aber so zu leben, wie die Dichter, wie die Bücher dieses Leben schildern. Man muß aber Sinn dazu haben. „Das Nichtverstehen kommt meistens gar nicht vom Mangel an Verstande, sondern vom Mangel an Sinn" (II, 214, 28). In den „Ideen" wird von Fr. Schlegel dieses Problem des Assimilierens klar und deutlich formuliert. „Der Sinn versteht etwas nur dadurch, daß er es als Keim in sich aufnimmt, es nährt und wachsen läßt bis zur Blüte und Frucht. Also heiligen Samen streuet in den Boden des Geistes, ohne Künstelei und müßige Ausfüllungen (II, 289, 17). Das ist immer ein und dasselbe Motiv des Insichaufnehmens und des Fortkeimens eines fremden Samens. „Und so wird dadurch, daß die bearbeitete Masse" (d. h. der Lesestoff) „immer wieder in frischtätige Gefäße kommt, die Masse endlich wesentlicher Bestandteil, Glied eines wirksamen Geistes" (Novalis II, 145). Es assimiliert also nicht bloß der Einzelne, der Keim wächst und blüht in der Gesellschaft, im Volke und wirkt fort.

Es dürfte wohl überflüssig sein, darauf hinzuweisen, daß es sich in diesen Aussprüchen um etwas anderes handelt als um allgemeine Betrachtungen über den Nutzen des Lesens, wie sie auch die utilitaristisch gesinnte Didaxis der Aufklärung anzustellen pflegte. Vielmehr wirkt hier die pietistische Tradition nach, welche verlangt, daß man den Gehalt des Gelesenen sich aneigne und sich davon auch in seinem Leben und Wirken leiten lasse, wobei freilich der Bibel die grundlegende Bedeutung zugekommen ist. Zweifellos muß darin ein Zusammenhang mit der pietistischen Tradition gesehen werden, daß Fr. Schlegel und Novalis zu gleicher Zeit auf den Gedanken gekommen sind, eine neue Bibel zu schaffen. Dieser Zusammenhang ist freilich nicht in dieser Idee als solcher zu suchen sondern in all den Einfällen, die sich daran anschließen. Da nennt Novalis die Bibel das Ideal jedweden Buches. „Die Theorie der Bibel, entwickelt, gibt die Theorie der Schriftstellerei oder der Wortbildnerei überhaupt, die zugleich die symbolische, indirekte Konstruktionslehre des schaffenden Geistes abgibt." Fr. Schlegel

stimmt mit Novalis überein, daß die Bibel die literarische Zentralform und also das Ideal jedes Buches sei. Das Projekt Fr. Schlegels ist kein literarisches, sondern ein biblisches, durchaus religiöses. Fr. Schlegel ist gesonnen, eine Religion zu stiften, die Leute beim Wort zu nehmen und dies soll durch ein Buch geschehen. Er denkt dabei zunächst an eine Synthesis von Goethe und Fichte[1]). Dieses Bibelprojekt ist nicht nur als Zeichen des sich unter den Romantikern regenden religiösen Gefühls charakteristisch — „überhaupt regt sich auch die Religion bei den Individuen", schreibt Fr. Schlegel[2]). Beachtung verdient vielmehr das Bestreben dieses Gefühl vermittelst eines Buches zu befriedigen. So tief dringt das Literarische in das Leben der Romantiker ein, es wird zu einer Macht, welche dieses Leben gestaltet.

Unter den Büchern kommt aber bei den Romantikern dem Roman eine exzeptionelle Stellung zu. „Ein Roman ist ein romantisches Buch" (Fr. Schlegel II, 373, 8), d. h. etwas, „was uns einen sentimentalen Stoff in einer phantastischen Form darstellt." „Nach der Rubrik könne nur ein Pedant fragen" (II, 374, 2). So bildet auch das Drama Shakespeares die wahre Grundlage des Romans (II, 373, 27), auch Lessings 'Nathan' bekommt einen Anstrich vom Roman (Fr. Schlegel, II, 194, 8). Der Roman tingiert die ganze moderne Poesie, er bleibt wie die Satire bei den Römern „eine klassische Universalpoesie, eine Gesellschaftspoesie aus und für den Mittelpunkt des gebildeten Weltalls" (II, 226, 5). Die Romane interessieren Fr. Schlegel „genau nach der Masse von eigener Anschauung und dargestelltem Leben, die sie enthalten".

Das Problem der Beziehung zwischen Roman und Leben wird aber auch von der entgegengesetzten Seite aufgefaßt, wobei der Sinn des Wortes „romantisch" zum Durchbruch kommt. „Das Leben" meint Novalis „soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman sein" (III, 73, 361). Und dieser Vergleich zwischen dem Leben und dem Roman wird dann weiter bis auf die Spitze getrieben. „Ein Roman ist ein Leben als Buch. Jedes Leben hat ein Motto, einen Titel, einen Verleger, eine Vorrede, Einleitung, Text, Noten usw., oder kann es haben" (Novalis III, 195, 168). Fr. Schlegel drückt diesen Gedanken viel deutlicher aus. „Mancher der vortrefflichsten Romane ist ein Kompendium, eine Enzyklopädie

---

[1]) Novalis Briefwechsel, hrsg. von Raich S. 75, 82ff.

[2]) A. a. O. S. 87.



des ganzen geistigen Lebens eines genialischen Individuums“ (II, 194, 5). Und Novalis schreibt: „Wir leben in einem kollosalen (im Großen und Kleinen) Roman. Betrachtung der Begebenheiten um uns her. Romantische Orientierung, Beurteilung und Behandlung des Menschenlebens“ (III, 387, 1180).

„Romantische Orientierung“, das ist ein treffender und prägnanter Ausdruck, der hier von Novalis eben im engsten Zusammenhang mit Roman verwendet wird, wodurch der etymologische Sinn des Wortes wieder ganz klar hervorleuchtet. Romantische Orientierung fußt auf der Voraussetzung, daß das Leben ein Roman ist, daß daher ausgewählte Romane als Kompendien des Lebens zu betrachten sind, daß man sein Leben „so wie im Roman“ gestalten müsse.

Den Gegensatz zwischen Romantik und Aufklärung hat man bisher allzusehr im Bereiche theoretischer Probleme gesucht, in der Weltauffassung und Weltanschauung. Indessen kommt dieser Gegensatz vielmehr da zum Ausdruck, wo es sich um Lebenspraxis, um die Lebensführung und die Lebensideale handelt. Daß die Kultur der Aufklärung durch ihr utilitaristisches Lebensprinzip, durch die engen Pfade und öden Wege, auf denen sie die Menschen dem Ideal der vermeintlichen Glückseligkeit zuführen wollte, den regeren und tieferen Gemütern dieses Leben ganz und gar verleidet hat, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Die Romantik bedeutet aber nicht nur einen Kampf um einen neuen Lebensgehalt, sondern auch um eine neue Lebensform. Ja auf diesem letzten Moment liegt der Hauptnachdruck der romantischen Bestrebungen.

Treffend charakterisiert Novalis die geistige Situation, in der die romantische Generation herangewachsen ist. „Alles, was uns umgibt, die täglichen Vorfälle, die gewöhnlichen Verhältnisse, die Gewohnheiten unserer Lebensart, haben einen ununterbrochenen, eben darum unbemerkbaren, aber höchst wichtigen Einfluß auf uns. So heilsam und zweckdienlich dieser Kreislauf uns ist, insofern wir Genossen einer bestimmten Zeit, Glieder einer spezifischen Korporation sind, so hindert uns doch derselbe an einer höheren Entwicklung unsrer Natur. Divinatorische, magische, echtpoetische Menschen können unter Verhältnissen, wie die unsrigen sind, nicht entstehen“ (III, 177, 52). Fr. Schlegel fühlt auch, daß ihm „Ordnung und Fleiß“ fehlen, die nötig sind, „um sich in einen bestimmten Platz zu fügen“. Er weiß, daß er „jede bürgerliche Bestimmung schlecht erfüllen würde, und nicht glücklich darin sein könnte“

(Briefe hrsg. von Walzel S. 94). Dies ist die Stimmung, aus der heraus Fr. Schlegel Hamlet zu verstehen glaubt: „Für ihn ist es nicht der Mühe wert, ein Held zu sein". „Unglücklich wer ihn versteht!" Fr. Schlegel versinkt ganz in Hamlet, er nimmt Hamlets Pose an. Tiecks ganze Jugend charakterisiert jene Übertragung der Dichtung ins Leben. Seine Freundschaft mit Wackenroder stilisiert er nach berühmten literarischen Mustern: Posa und Carlos, Raphael und Julius[1]). Auch Tieck hatte zu leiden „unter dem ökonomischen Treiben, der Verehrung kleinlicher List, der Vergötterung der neuesten Zeit[2])", er hat sich aus diesen Verhältnissen in das Reich der Literatur geflüchtet. Daß die von ihm fieberhaft getriebene Lektüre seine Phantasie tatsächlich aufs äußerste umhergejagt, und ihn über die Grenzen der Besinnung gebracht hat, wie es Wackenroder befürchtet[3]) — geht aus Tiecks Bekenntnis an Wackenroder hervor. Die Stelle aus dem Briefe vom 12. Juni 1792[4]) mutet wie ein Stück aus einem Roman an. Auch diese Stelle ist nach Carlos stilisiert; wie Don Carlos fürchtet Tieck „das Erwachen mancher noch jetzt verborgenen Furchtbarkeit". Der ganze Brief verrät deutlich, wie auch Tieck nach der Romanlektüre sein Leben stilisierte, wie er es romantisch zu gestalten suchte. Tieck hat in späteren Jahren selbst den Einfluß der Romanlektüre auf das Leben erkannt und verdammt. Er hat dies in dem 'Kritik und deutsches Bücherwesen' betitelten Gespräch (aus dem Jahre 1828) getan[5]). Diese Bemerkungen verdienen Beachtung als Beobachtungen eines Augenzeugen, sie enthalten implicite manche Beiträge zur Charakteristik der frühromantischen Generation. „... so können Sie doch nimmermehr leugnen," — schreibt Tieck — „daß diese Romanleserei auf die schlimmste Art gewirkt hat, daß weichliche Bücher oft allen Sinn für Wahrheit und Ernst, so wie allen Trieb zur Arbeit in unzähligen jungen Leuten aufgelöst und zerstört haben, daß falsche Sentimentalität und nüchtern schwärmende Liebe, oft lüsterne Sinnlichkeit die Gemüter verdorben, daß eben so oft ein Freiheitstaumel und Haß gegen Obrigkeit der unreifen Jugend beigebracht, und zu andern Zeiten, durch ein sophistisches Geschwätz, der Glaube an Moral, oder mit süßlicher Mystik, mit Freigeisterei

---

1) Deutsche Nationalliteratur 145 S. III.
2) Phantasus, Einleitung (L. Tiecks Schriften. Berlin 1828. 4. Band S. 14).
3) Holtei, Briefe an Tieck IV, 189.
4) Holtei, Dreihundert Briefe, Vierter Teil, S. 46.
5) Kritische Schriften II (Leipzig 1848) S. 158.

wechselnd, Vernunft und Religion, bis zu den niedrigsten und dienenden Ständen hinab, ist erschüttert worden." Tieck hebt den schädlichen Einfluß dieser „Lesewut" — wie er es nennt — auf seine Jugendgenossen hervor und betont mit Recht (a. a. O. S. 168), daß eine nicht uninteressante Geschichte der Romanlektüre geschrieben werden könnte. Er faßt sie freilich vom Standpunkt der Einwirkung der Romanlektüre auf die Lebensgestaltung u. z. vornehmlich auf die romantische auf.

Otto Ludwig hat die Romantik als die Flucht vor dem Trivialen charakterisiert. Es ist die Flucht vor der gemeinen Wirklichkeit, vor den Einrichtungen der bürgerlichen Gesellschaft, ihrem Strebertum. „Das gemeine Leben ist prosaisch: Rede, nicht Gesang. Die Menge des Gewöhnlichen verstärkt nur die Gewöhnlichkeit, daher der fatale Eindruck der Welt aus dem gemeinen (indifferenten), nützlichen, prosaischen Gesichtspunkt" (Novalis III, 360, 1061). Die „romantische Orientierung" bedeutet eben eine Opposition gegen diesen Gesichtspunkt. Ihren beredsten Ausdruck findet sie in Fr. Schlegels 'Idylle über den Müßiggang'. Da wird in höchst charakteristischer Weise Herkules dem Prometheus entgegengestellt. Herkules „hat auch gearbeitet und viel grimmige Untiere erwürgt, aber das Ziel seiner Laufbahn war doch immer ein edler Müßiggang, und darum ist er auch in den Olymp gekommen. Nicht so dieser Prometheus, der Erfinder der Erziehung und Aufklärung. Von ihm habt Ihr es, daß Ihr nie ruhig sein könnt und Euch immer so treibt; daher kommt es, daß Ihr, wenn Ihr sonst gar nichts zu tun habt, auf eine alberne Weise sogar nach Charakter streben müßt, oder Euch einer den andern beobachten und ergründen wollt". Die Romantik ist vielleicht noch nicht deutsche Bohème, bedeutet aber den ersten Anlauf dazu, und die 'Idylle über den Müßiggang' ist doch nichts anderes als eine Idee zu einem Katechismus für edle Bohémiens.

Was Fr. Schlegel im 116. Athenäumsfragment proklamiert hat, „das Leben und die Gesellschaft poetisch [zu] machen", das haben die Romantiker tatsächlich angestrebt, und sich dem philiströsen Treiben und Drängen aufs energischste entgegengesetzt. Das bewußte Stilisieren des Lebens nach der Literatur ist ein für die ganze romantische Bewegung charakteristischer Grundzug. So „wie im Roman" sollte das Leben sein. In dem „Ars litteraria" überschriebenen Fragment spricht sich Novalis darüber folgendermaßen aus: „Alles, was ein Gelehrter tut, sagt, spricht, leidet, hört usw., muß ein artistisches, technisches, wissenschaftliches Produkt, oder

eine solche Operation sein. Er spricht in Epigrammen, er agiert in einem Schauspiele, er ist Dialogist, er trägt Abhandlungen und Wissenschaften vor, er erzählt Anekdoten, Geschichte, Märchen, Romane, er empfindet poetisch; wenn er zeichnet, so zeichnet er als Künstler, so als Musiker; sein Leben ist ein Roman, so sieht und hört er auch alles, so liest er“ (II, 249, 251). Das ist Schlegels Postulat realisiert, das Leben wird zum Roman.

Dies bewußte Stilisieren und Gestalten des Lebens nach der Literatur führt notwendig zum Histrionismus. Romantik ist Pose. Mit Recht hebt I. Babbitt hervor: „the persistent pose and theatralicity in so manny of the leaders of his movement“[1]). „Dieses Vermögen, eine fremde Individualität wahrhaft in sich zu erwecken — nicht bloß durch eine oberflächliche Nachahmung zu täuschen — ist noch gänzlich unbekannt und beruht auf einer höchst wunderbaren Penetration und geistigen Mimik“ (Novalis II, 302, 391). Diese geistige Mimik war den Romantikern eigen, die Lust in ein anderes Kostüm, ja in eine ganz andere Gestalt zu schlüpfen und zwar in eine, wie man sie in der Literatur vorgefunden hat. Dies Anders-sein-wollen wie im gewöhnlichen Leben merkt man dem jungen Fr. Schlegel an, W. Schlegel war zeitlebens ein Poseur. Die Flucht vor dem Trivialen und Alltäglichen hat nicht nur dazu geführt, daß man eine Pose angenommen hat, sondern daß man sich aus der gewöhnlichen Umgebung heraus in eine andere Atmosphäre gesehnt. Das ist der romantische Exotismus, den ich doch anders auffasse, als es F. Brie in seiner Studie über den Exotismus der Sinne[2]) tut, und zwar möchte ich nicht den Hauptnachdruck auf die Intensität der Sinnesempfindungen legen. Als bezeichnend für das Wesen des deutschen romantischen Exotismus mag folgender Ausspruch von Novalis zitiert werden: „Alles Neue wirkt, als Äußeres, Fremdes poetisch. Alles Alte wirkt als Innres, Eignes ebenfalls romantisch“ (III, 360, 1061). Der deutsche Exotismus ist nach der Terminologie von Th. Gautier eher Exotismus der Zeit, und das Suchen in der literarischen Vergangenheit nach immer neuen literarischen Reizen, um sich von ihnen literarisch affizieren zu lassen, fällt eigentlich auch unter die Rubrik des Exotismus, der — das mag Brie zugegeben werden — in Deutschland keine extravaganten Formen aufzuweisen hat.

[1]) Rousseau and Romanticism (1919) S. 54.

[2]) Heidelberg 1920 (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl.).



Wie jede literarische und kulturelle Erscheinung kommt die romantische Pose, das Stilisieren des Lebens nach der Literatur und zwar besonders nach dem Roman, nicht so sehr bei den Bahnbrechern und Führern der romantischen Bewegung zum Ausdruck, als vielmehr bei den Epigonen. Will man die Romantik als Kulturbewegung verstehen, die auch der Mode der Zeit ein charakteristisches Gepräge verleiht, so kann man sich freilich nicht auf die Führer beschränken, muß vielmehr an der Hand der Tagebücher und der Briefwechsel das Eindringen romantischer Anschauungen in die weiteren kulturellen Schichten verfolgen, wie es für die französische Romantik L. Maigron getan hat. Daß eine solche Betrachtung, die freilich — wie Maigron — aus den unveröffentlichten Materialien schöpfen müßte, zu aufschlußreichen Resultaten führen könnte, bezeugt eine bereits literarisch geformte Quelle, Eichendorffs: 'Halle und Heidelberg'. (Steffens läßt in dieser Beziehung vollständig im Stich). Eichendorff schildert das Leben der akademischen Jugend auf deutschen Universitäten in der Zeit, in der er studiert hat. Unter den Studenten haben „die eigentlichen, die literarischen Romantiker wiederum eine ganz besondere Sekte“ gebildet. Er zeigt die Verwirrung, welche „mehrere gewaltige Geister: Schelling, Novalis, die Schlegels, Görres, Steffens, Tieck“ unter der akademischen Jugend angerichtet haben. Er beschreibt, wie eine Gruppe sofort „unter den Begriff der Romantik zusammengefaßt wurde“[1]). Eichendorff stellt ferner dar, wie sich „die Opposition der jungen Romantik gegen die alte Prosa“ „wie ein unsichtbarer Frühlingssturm, allmählich wachsend durch ganz Deutschland“ verbreitet, „die allgemeine Stimmung', oder vielmehr Verstimmung“, die schon „seit langer Zeit so prosaisch geworden“, verdrängt hat. Eichendorff gibt ferner aus seinem Roman 'Ahnung und Gegenwart' eine Schilderung der damaligen Salonwirtschaft und zitiert als einen für die damalige Zeit charakteristischen Ausspruch den Satz: „mein ganzes Leben wird zum Roman“. Zahlreiche Leute werden wohl solche Redensarten damals im Munde geführt haben. Andere — mit Tieck zu reden — „predigten süßlich ein falschpoetisches Christentum und lehrten mit dem steifen Ernst eine Rittertugend und Vasallenpflicht, Ergebenheit unter Herrschern und Herzögen, Minne und Treue im Ton und Gesinnung so über allen Spaß des Don Quichote hinaus, daß Scherz und Satire ebenfalls keine Hand-

[1]) Deutsche Nationalliteratur 146, II, 34, 40.



habe an diesen Dingen fanden"[1]). Das war Pose, die in Mode und Manier ausgeartet war. Das war tatsächlich eine „Absolutisierung und Universalisierung des individuellen Moments, der individuellen Situation", das Novalis in dem „Romantik" überschriebenen Fragment (III, 343, 970) als „das eigentliche Wesen des Romantisierens" bezeichnet.

Was Novalis „romantische Orientierung" nennt, bezieht sich nicht bloß auf die „Beurteilung und Behandlung des Menschenlebens", sondern der Welt überhaupt. Es handelt sich um den Stil des romantischen Denkens, um die romantische Denkart. „Die Regeln unseres Denkens und Empfindens usw. sind das Schema teils des Charakters der Menschheit überhaupt, teils unserer individuellen Menschheit. Indem wir uns selber betrachten, fühlen wir uns auf eine mehr oder weniger deutlich bestimmte Weise genötigt, uns so und nicht anders zu entwerfen, zu denken usw." (Novalis III, 213, 275). Diese Bemerkung liefert den Beweis, wie klar sich der Realpsychologe Novalis das Problem einer spezifischen Denkart zum Bewußtsein gebracht hat. Bei der Bestimmung dieser Denkart kann man an Brentanos 'Godwi' (II, 8) anknüpfen. Da heißt es: „Alles, was zwischen unserem Auge und einem entfernten zu sehenden als Mittel steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem seinigen mitgibt, ist romantisch. ... das Romantische ist also ein Perspektiv oder vielmehr die Farbe des Glases, und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases"[2]). Dieses Glas, dieses Perspektiv ist die Literatur, ist die literarische Einstellung der Romantiker. Das stimmt mit dem Resultat überein, zu dem L. P. Smith auf Grund wortgeschichtlicher Betrachtung des vornehmlich englischen Materials gelangt ist: „romantic, we see that it is a literary emotion (as indeed the derivation of the word from romant implies); it is Nature seen through the medium of literature, through a mist of associations and sentiments derived from poetry and fiction"[3]). Smith berührt dabei auch das Aufkommen des Ausdrucks „pittoresk", der bekanntlich von A. W. Schlegel verwendet wurde; „It is curious also to note the appearance and popularity of the word picturesque at

[1]) Kritische Schriften II, 156.

[2]) A. a. O. berührt Brentano als ausschlaggebend für die Romantik das Problem der Gestalt in einer Art, die an den Ausgangspunkt von Fr. Strichs Betrachtungsweise erinnert.

[3]) Four Words, 13f.



the same time as romantic; for just as romantic means Nature seen through a literary medium, so picturesque was used to describe scenes that were like pictures and were seen through the medium of another art, that of painting“.

Nicht so sehr auf das sogenannte Naturgefühl, vielmehr auf die Struktur der romantischen Welt- insbesondere Naturanschauung kommt es an. Es lassen sich im allgemeinen zwei Haupttypen der Weltanschauung unterscheiden, deren Abfolge man in der europäischen Geistesgeschichte seit der Renaissance ziemlich deutlich beobachten kann. Der eine Typus wird dadurch charakterisiert, daß man den Geist und seine Gebilde nach der Analogie der Natur zu begreifen trachtet, der andere, daß man die Natur nach der Analogie des Geistes zu verstehen sucht. Die Systeme der ersten Art sind positivistisch gefärbt, die der anderen — es ist nicht leicht eine entsprechende Bezeichnung zu finden — mystisch, irrationalistisch. Damit ist eben nur die in den Systemen vorherrschende Denkart charakterisiert; sie läuft schließlich auf den immer noch nicht genügend geklärten Unterschied zwischen begreifen und verstehen hinaus[1]). Die Romantik vertritt den extremen Typus der Systeme der zweiten Art[2]). Die romantische Denkart darf füglich als die Erweiterung der philologischen Betrachtungsweise auf das Weltall bezeichnet werden.

Die Romantiker betrachten die Welt als ein literarisches Denkmal, ihre Weltbetrachtung ist eine Art Hermeneutik. Auf dieselbe Weise wie sie das Lesen der Bücher kunstmäßig betrieben haben und dies Lesen philosophisch zu fundieren suchten, ging ihr Bestreben dahin, aus dem Buch der Natur zu lesen und hinter dem Buchstaben den Geist zu erfassen. Sie knüpfen hier an eine Tradition an, die von Plotin herstammend, durch Shaftesbury dem modernen Denken wieder zugeführt, auf anderer, pietistischer Grundlage, von Hamann ausgebildet worden ist und in der eminent literarischen Atmosphäre der Romantik und bei der philologischen Veranlagung ihrer Führer siegreich zum Durchbruch gekommen ist. So wie sie das Buch zu verstehen, seinen eigentlichen Sinn

[1]) Vgl. B. Erdmann, Erkennen und Verstehen. Sitzungsberichte der preuß. Akad. 1912, S. 1240 ff.; Dilthey, Schriften, 5, S. 332; H. Rickert, Die Philosophie des Lebens, Zweite Aufl. Tübingen 1922, S. 186 f.; E. Rothacker, Das Verstehen in den Geisteswissenschaften, in den Mitteilungen des Verbandes der Deutschen Hochschulen, V. Jg. (1925), S. 22.

[2]) Es fehlt im romantischen Denken auch nicht an positivistischen, bezw. materialistischen Motiven, so wenn Novalis z. B. das Denken eine Muskelbewegung nennt, vgl. Walzel, Deutsche Romantik, Vierte Aufl. I, 49.

zu enträtseln und seinen individuellen Charakter festzustellen trachten, so stehen sie auch der Welt gegenüber. In schlichten, ungekünstelten Worten hat dies Wackenroder in den 'Herzensergießungen', in dem Aufsatz, 'Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft' ausgedrückt. „Seit meiner frühen Jugend her, da ich den Gott der Menschen zuerst aus den uralten heiligen Büchern unserer Religion kennen lernte, war mir die Natur immer das gründlichste und deutlichste Erklärungsbuch über sein Wesen und seine Eigenschaften". „Ist es aber erlaubt" — so schreibt Wackenroder am Schluß des Aufsatzes — „also von dergleichen Dingen zu reden, so möchte man vielleicht sagen, daß Gott wohl die ganze Natur oder die ganze Welt auf ähnliche Art, wie wir ein Kunstwerk ansehen möge".

Diese göttliche Ansicht haben die Romantiker sich angeeignet, oder wenigstens angestrebt. Sie haben die Natur als Kunst betrachtet und da ihnen die Poesie als oberste Kunst gegolten hat, so haben sie die von ihnen herausgebildeten Kategorien des Verstehens und Lesens auf die Natur übertragen. Was Steffens als „Schlegelianismus der Naturwissenschaften" bezeichnet oder eigentlich gebrandmarkt hat, das war die literarische Einstellung der Natur gegenüber, das Blättern in der Natur, wie in einem witzigen Roman, oder ein witziges Glossieren bei der Lektüre eines allzuernsten Buches. Novalis notiert sich unter seinen Plänen: „Über dichterische Ansichten der Natur überhaupt" (III, 291, 769) und hat dabei speziell Jakob Böhme im Sinne. In dem vom „Begriff von Philologie" handelnden Fragmente (III, 194, 164) reiht Novalis den Physiker, den Historiker, den Artisten und Kritiker in dieselbe Klasse ein und bezeichnet „die geistige Weisekunst, die Divinationskunst" als ihre Beschäftigung. Er spricht III, 175, 49 von der „Ähnlichkeit der historischen Geognosie und Oryktognosie mit der Philologie". Er bezeichnet als wesentlich für den Begriff der Philologie „Sinn für das Leben und Individualität einer Buchstabensammlung" (III, 194, 164). Er überträgt diese Auffassung auf die Natur. Ihm schwebt die „Idee vom Prinzip der Personalität in jeder Substanz" (III, 290, 763) vor. Ausdrücklich wendet er die individualisierende Auffassung auf die Natur an, als er von den individuellen Natursystemen handelt (III, 99, 447). Er knüpft an Werners Oryktognosie an und bemerkt: „Nicht das Wesentliche charakterisiert, nicht die Hauptmassen, sondern das Unwesentliche, Eigentümliche" (III, 354, 1032). „Die Individualität in der Natur ist ganz unendlich. Wie sehr belebt

diese Ansicht unsere Hoffnungen von der Personalität des Universums" (III, 29, 122). Dies alles bedeutet nichts Anderes als die Übertragung der den Geisteswissenschaften eigentümlichen individualisierenden Betrachtungsweise auf die Natur.

Doch wichtiger für die Kenntnis dieser Denkart der Romantiker als die Einfälle von Novalis ist das System von Schelling, das auf der Voraussetzung beruht, daß die idealische Welt der Kunst und die reelle Welt der Objekte Produkte ein und derselben Tätigkeit seien, die wirkliche Welt sei die noch bewußtlose Poesie des Geistes, daher auch als solche betrachtet werden müsse. „Was wir Natur nennen, ist Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Rätsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend sich selber flieht; denn durch die Sinnwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn" ...[1]) Haym und ihm folgend Walzel[2]) haben dargetan, daß Schellings 'System des transzendentalen Idealismus' nur eine Überzeugung streng systematisch formuliere, die bei den Brüdern Schlegel und ihren Genossen im Kultus der Poesie Ausdruck gefunden hat. Walzel hat hervorgehoben, welchen Anteil Caroline daran hatte, daß von Schelling die Kunst zum Erklärungsprinzip der Welt erhoben worden ist. So hat das literarische Erlebnis auch auf die Naturphilosophie der Romantik befruchtend gewirkt, und das Studium der Poesie hat Schelling die Welt zu verstehen gelehrt. Feinfühlig und scharfsinnig hat das Caroline erkannt. Sie schreibt über Fichte an Schelling: „Mir ist es immer so vorgekommen, bei aller seiner unvergleichlichen Denkkraft, seiner fest ineinandergefugten Schlußweise, Klarheit, Genauigkeit, unmittelbaren Anschauung des Ichs und der Begeisterung des Entdeckers, daß er doch begrenzt wäre, nur dachte ich, daß ihm die göttliche Eingebung abgehe, und wenn du einen Kreis durchbrochen hast, aus dem er noch nicht heraus konnte, so würde ich glauben, Du hattest das doch nicht sowohl als Philosoph — wenn die Benennung hier falsch gebraucht sein sollte, so mußt Du mich nicht darüber schelten — als vielmehr insofern Du Poesie hast, und er keine. Sie leitete Dich unmittelbar auf den Stand der Produktion, wie ihn die Schärfe seiner Wahrnehmung zum Bewußtsein. Er hat das Licht in seiner hellesten Helle, aber Du auch die

[1]) Schelling, Sämtliche Werke (Stuttgart und Augsburg 1858) 1. Abteilung, III. Bd., S. 628.

[2]) Jahrb. d. d. Goethegesellschaft I, 32 ff.



Wärme, und jenes kann nur beleuchten, diese aber produziert“ [1]). Freilich die Poesie gab ihm diese Wärme; die Methode entnahm er aber der Kunst, die Poesie zu verstehen, wie sie im Schlegelschen Kreise getrieben wurde.

„Aber die Romantik war keine bloß literarische Erscheinung, sie unternahm vielmehr eine innere Regeneration des Gesamtlebens, wie sie Novalis angekündigt hat“ schreibt Eichendorff [2]) in seiner Schilderung der Universitätsjahre in Halle und Heidelberg. Die Mittel dieser Regeneration waren aber vornehmlich literarischer Natur, ja sie entsprachen vollständig dem Programm, das Herder aufgestellt hat, als er von der Wiederbelebung der „romantischen Denkart“ in Deutschland geträumt hatte. Der Historismus wird zu einer Kulturmacht. Noch beklagt sich Novalis über das törichte Bestreben, „die Geschichte und die Menschheit zu modeln und ihr Richtung zu geben.“ „Sie zu studieren, ihr nachzugehen, von ihr zu lernen, mit ihr gleichen Schritt zu halten, gläubig ihren Verheißungen und Winken zu folgen — daran denkt keiner“ (II, 37) [3]). Novalis formuliert klar die Grundschauung des romantischen Historismus: „Auch ist die Gegenwart gar nicht verständlich, ohne die Vergangenheit, und ohne ein hohes Maß von Bildung, eine Sättigung mit den höchsten Produkten, mit dem gediegensten Geist des Zeitalters und der Vorzeit, und eine Verdauung“ (II, 315, 441). Das ist derselbe Standpunkt den auf praktischem Gebiete Savigny vertritt: „Wenn überhaupt die Geschichte eine edle Lehrerin ist, so hat sie in Zeitaltern, wie das unsrige, noch ein anderes und heiligeres Amt. Denn nur durch sie kann der lebendige Zusammenhang mit den ursprünglichen Zuständen der Völker erhalten werden, und der Verlust dieses Zusammenhanges muß jedem Volk den besten Teil seines geistigen Lebens entziehen“ [4]). Savigny verlangt in echt romantischer Weise, wir sollten uns in die Schriften der alten Juristen „hinein lesen und denken, wie in andere mit Sinn gelesene Schriftsteller, sollen ihnen ihre Weise ablernen, und so dahin kommen, in ihrer Art und von ihrem Standpunkt aus selbst zu erfinden und so ihre unterbrochene Arbeit im gewissen Sinne fort-

---

[1]) Waitz-Schmidt II, 58.

[2]) Deutsche Nationalliteratur 146, II, 53.

[3]) Zum Problem des Werts der Geschichte für das Leben, vgl. A. Poetzsch, Studien zur frühromantischen Politik u. Geschichtsauffassung. Leipzig 1907, 66f.

[4]) Vom Beruf unserer Zeit zur Gesetzgebung. [Zitiert wird nach der Ausgabe Heidelberg 1840], S. 117.



zusetzen ... Die erste Bedingung dazu ist freilich eine gründliche Rechtsgeschichte, und, was aus dieser folgt, die völlige Gewöhnung, jeden Begriff und jeden Satz sogleich von seinem geschichtlichen Standpunkt aus anzusehen“[1]). Das ist Fr. Schlegels literarisches Programm übertragen auf die Rechtswissenschaft; nicht um neue Dichtung handelt es sich, aber um neue Gesetze. A. Müller schlägt denselben Weg ein und empfiehlt den Gesetzgebern „die Betrachtung der Mosaischen Gesetzgebung, des sittlichen Lebens der Griechen, des Lehnsrechtes, des Kirchenrechtes und der Sitten der Chevalerie“[2]). Das ist eben romantische Methode.

Einen anderen Ton schlägt Tieck an, wenn er in der Einleitung zum 'Phantasus' schreibt: „eine höhere Sehnsucht hat unseren Blick in die Vergangenheit geschärft und neueres Unglück für die vergangenen großen Jahrhunderte den edleren Sinn in uns aufgeschlossen“[3]). Dieser Ausspruch bedeutet das Auftauchen eines neuen Motivs in der romantischen Bewegung und zwar des patriotischen. Auch hier zeigt sich die Macht des Buches. Dafür ist im allgemeinen bezeichnend wie Novalis im 'Ofterdingen' das uralte Spiegelmotiv[4]) umbiegt und das Buch zum Zauberspiegel macht, ein übrigens, wie das Märchen vom Hyacinth, für die romantische Denkart, und zwar für ihre im Wortsinne „spekulative“ Tendenz, charakteristisches Motiv. Das Buch wird nun auch zum wichtigsten Faktor der nationalen Erhebung. Das was Herder vorgeschwebt hat aus Gründen allgemein kultureller Art, das wird jetzt in den Dienst der Nationalidee gestellt. Und mit vollem Recht hat R. Steig betont[5]), daß 'Des Knaben Wunderhorn' eine politische Tat sei. „Die Liebe zum historisch Gewordenen sollte dem geschichtlosen Prinzip der französischen Revolution, dem unhistorischen Neumachen in Deutschland eine Schanze entgegenwerfen“. Die weltbürgerliche Orientierung der älteren Romantik trat zugunsten der nationalen zurück, der universalistisch gerichtete Historismus wurde zum Traditionalismus. „Was suchst Du bei den Toten, Fremdling?“ fragt Barbarossa in der Widmung der Volksbücher von Görres. Und er erhält die Antwort: „Ich suche das Leben, man muß tief die Brunnen in der Dürre graben, bis man auf die Quellen stößt.“

---

[1]) Vom Beruf ... S. 120.
[2]) Elemente der Staatskunst II, 56.
[3]) Schriften. Berlin 1828. 4. Bd., S. 14.
[4]) Darüber Burdach, Faust und Moses. Sitz.-Ber. d. preuß. Akad. 1912, S. 782 f.
[5]) H. v. Kleists Berliner Kämpfe. Berlin und Stuttgart 1901, S. 3.

Dieses Graben bezog sich vor allem auf die Literatur, auf die Dichtung der alten Zeit, die den Geist im Kampfe gegen den Feind härten und gegen die innere Zerrüttung und Zerfahrenheit schützen sollte. Das Lesen in dem Buche der nationalen Vergangenheit wird zu einem Hauptartikel in dem Programm dieser Kulturbewegung. Das hat niemand glänzender ausgedrückt und klarer formuliert als Joseph Görres in dem Nachwort zu den Volksbüchern. Wie Herder einst von der „romantischen Denkart", so schreibt Görres von der „Weltanschauung, die sich nach und nach gebildet", er meint die traditionalistische, das Produkt des Tuns und Treibens der großen Menge, der Gemeinde; er huldigt also einer kollektivistisch orientierten Auffassung. Görres hebt hervor, wie viel diese Weltanschauung „aus dem Strome des Wissens und der Erfahrung, der durch die Zeiten geht, sich angeeignet; welchen Stock auch sie allmählich sich angelegt, und wie auch bei ihr jede Zukunft mit dem Erwerbe der Vergangenheit gewuchert". Das Mittelalter ist ihm die Periode „wo hauptsächlich die Stiftung gegründet wurde, von der die gegenwärtige Generation noch die Zinsen zieht". Mit der ganzen Pracht seines Stils schildert Görres „das Eden der Romantik". Das was Görres verlangt ist aber nicht eine Renaissance des Mittelalters, wie man allzu oberflächlich die Romantik noch immer zu bezeichnen pflegt und wogegen P. Kluckhohn mit Recht Einspruch erhebt[1]). Die alte, gepriesene Zeit muß man beim Volke suchen, d. h. in der mündlichen Überlieferung der Volksdichtung und im Staube der Bibliotheken, also in literarischen Quellen und Büchern. Aber nicht auf „das alte Affenspiel", auf den „hohlen und tauben Enthusiasm", auf „das Nachstümpern" kommt es an, denn die Gestalten sind „zu edel für eine solche Mummerei". Nicht einen romantischen Mummenschanz hat Görres im Sinne, sondern eine innere Wandlung, nicht Nachahmung, sondern Nacheiferung. „Nimmer läßt sich was eigentümlich einer Zeit und einer Bildungsstufe ist, in einer andern unmittelbar objektiv erreichen." Das Produkt einer solchen Umbildung des Alten in die Form des Neuen, oder des Neuen in die alte Form ist immer halbschlächtiger Natur. Das Umbilden des Alten nach uns selbst, also ein Modernisieren, eine Synthese, wie sie die älteren Romantiker postuliert haben, hält Görres für überflüssig. Er verlangt dagegen, „daß wir uns in etwas nach dem Alten bildeten; daß wir an ihm aus der

[1]) Die deutsche Romantik. Bielefeld und Leipzig 1924, S. 100.



Zerflossenheit uns sammelten, in der wir zerronnen sind; daß wir einen Kern in uns selbst gestalten und einen festen Widerhalt, damit in uns nicht das eigene Selbst fernerhin verloren bleibt, das wird uns angemutet"; „in unser Inneres sollen wir einkehren, und dort wo's beim Anschlagen so hohl und hölzern klingt, wieder Natur und Innigkeit und gediegne Fertigkeit zurückrufen." Görres postuliert also einen geistigen Wiederaufbau im Hinblick auf dies Ideal der Menschheit, das er in der Literatur des Mittelalters verkörpert sieht. Diesen Wiederaufbau zu fördern gibt er die Volksbücher heraus. Also nicht ein Wiederaufleben des Mittelalters fordert er, sondern er predigt ein Lebensideal, das er im Mittelalter bereits realisiert findet.

Gerade um dieselbe Zeit, als Görres das Nachwort zu den Volksbüchern konzipierte (niedergeschrieben im Juli 1807) hat Adam Müller seine Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur (1806) gehalten. In der achten Vorlesung, worin er von deutscher Geschichte und Staatswissenschaft handelt, wendet er sich auch gegen die Mummerei, deren Auftreten er treffend charakterisiert: „Vor einigen Jahren fing man in Deutschland ein gewisses vaterländisches Wesen, eine gewisse derbe, biedere und wackere Deutschheit zu affektieren an. Anstatt durch die Geschichte rückwärts schreitend, die Tradition unsers Ursprungs Schritt vor Schritt bis zu ihren Quellen zu verfolgen, nach der einfachen Voraussetzung, daß man die Väter und Großväter erst verstehen müsse, bevor man zu entfernteren Ahnherrn zurücksteige — bohrte man die alleraltesten Fässer zuerst und allein an, und hoffte sich in Hermanns Schlacht über den Varus und in den Gesängen der Barden für immer mit vaterländischem Geiste berauschen zu können". Dies gilt Müller als warnendes Beispiel, „welch ein seelenloser und kalter Buchstabe es ist, den man mit Verleugnung der Tradition aus dem Zusammenhange der Geschichte herauszuzerren vermag".

Die schwere Not der Zeit hat es mit sich gebracht, daß die Romantik als eine literarisch orientierte Kunst- und Kulturbewegung nicht die letzten Konsequenzen in Deutschland gezeitigt hat, wenigstens nicht unmittelbar, wie es etwa in Frankreich und England der Fall gewesen ist. Denn die romantische Bewegung ist in Deutschland in den Dienst der National- und Staatsidee gegangen, so wie die humanistische von dem Strom der Reformation jäh hinweggespült worden ist. Von einer romantischen Mode — Mode ist doch die augenfälligste Erscheinungsweise der Kultur — kann man eigentlich

in Deutschland nicht reden. Nach Innen hat auch hier der geheimnisvolle Weg geführt, er führte zu dem Geist der Bücher als der Quellen der Wiedergeburt und zwar nicht nur der individuellen, sondern der allgemeinen, kulturellen.

Diese Idee einer Wiedergeburt aus dem Geiste des romantischen Buches, also einer literarischen Quelle, diese Idee, die bereits Herder vorgeschwebt hat, ist von Görres ausdrücklich proklamiert worden, nicht nur in dem genannten 'Nachwort', sondern auch in zwei Schriften, die das Wort Wiedergeburt im Titel führen. Es sind dies: 'Über den Fall Teutschlands und die Bedingungen seiner Wiedergeburt' (1810) und 'Über den Fall der Religion und ihre Wiedergeburt' (1810). In der letztgenannten Schrift wird das Programm des Nachwortes weiter ausgeführt und den Deutschen zum Vorwurf gemacht: „Wie die Nation in trübseliger Geistesabwesenheit vergessen alles, was ihr eigenstes Eigentum gewesen, wie sie verloren alle Spur der Erinnerung alter Herrlichkeit; wie das alte Leben in seiner individuellen Milde und seiner gediegenen Sinnigkeit ihr ganz unverständlich geworden ... wie sein ganzer Schatz der eigentümlichen vaterländischen Poesie vergeudet und, was kein altes Volk getan, das nationelle Epos ganz und gar vergessen, wie die Nation den früher scharf gezeichneten Charakter in Grimasse eingetaucht und darüber alle Physiognomie verloren ...“ [1]). So wird also wieder auf die Poesie als eine Regenerationsquelle hingewiesen. Faßt man die Romantik als eine Art Renaissancebewegung auf — wie es Josef Nadler tut[2]) —, so muß Görres eine bedeutende Stellung zugewiesen werden. Nadler nennt aber Görres nicht einmal beim Namen, da er sich auf die „ostdeutsche Bewegung“ beschränkt, zu der man freilich Görres nicht rechnen kann. Dies ist nur wieder ein Beweis, wie man sich durch vorgefaßte Meinungen den Weg zur Erfassung der historischen Wirklichkeit versperrt[3]).

---

[1]) Politische Schriften, hrsg. v. Marie Görres. München 1854. I. Bd., S. 135.

[2]) Die Berliner Romantik. Berlin S. 1921, S. 1—47. 29f., 141!!

[3]) Nadler scheint aber auch den engeren Boden der „Berliner Romantik“, auf dem er sich gemäß den Voraussetzungen seiner Arbeit bewegt, nicht ganz genau zu kennen. Sonst hätte er unmöglich dort, wo ihn „unschätzbare örtliche Zusammenhänge“ (137) auf den Berliner Literarhistoriker Erduin Julius Koch führen, dessen unschätzbare Schrift 'Über deutsche Sprache und Literatur. Aufruf an sein Vaterland' (Berlin 1793) außer acht lassen können. Diese Schrift E. J. Kochs — von dem allerdings W. Scherer in der 'A. D. B.' nicht viel mehr zu berichten weiß, als daß er ein Säufer war — enthält ein großzügiges Pro-



Die Idee der Wiedergeburt klingt auch in Arnims Aufsatz 'Von Volksliedern' mächtig durch. „Wo Deutschland sich wiedergebiert, wer kann es sagen? wer es in sich trägt, der fühlt es mächtig sich regen.“ Die Lieder des 'Wunderhorns' scheinen Arnim jene Kraft zu haben, die gesund macht, was sonst krank wäre. „Was da lebt und wird, und worin das Leben haftet, kann sich nie verlieren, es kann nur für lange Zeit entfallen“, meint Arnim. Und um dieselbe Zeit (1804) denkt auch Schelling über dies für die Romantiker aktuelle Problem nach. In dem System der gesamten Philosophie, das von ihm in Würzburg vorgetragen worden ist, bekämpft er die perfektibilistische Auffassung, der noch Fr. Schlegel gehuldigt hat, als eine durchaus unerlaubte Anwendung des bloß mechanischen Stetigkeitsgesetzes auf die Geschichte. Die Geschichte werde von einem anderen Gesetze regiert, das zwar immer dasselbe bleibe, aber nur in anderen Formen wiederkehre. „So allein ist es begreiflich, wie das Herrlichste und Größte eine Vergangenheit sein kann, zugleich aber auch, wie es wiederkehren kann, ohne daß das Menschengeschlecht dagegen im Kreise geht, — wiederkehren nämlich in einer anderen Stufe, in einer anderen Potenz“ [1]). Während J. Grimm an eine spontane, automatische Wiederkehr glaubte, vertrat Wilhelm Grimm die Meinung, die in den Kreisen der älteren Romantik herrschend war [2]), daß „wo die Überlieferung nicht durch das Ganze mehr, weil es nicht mehr so organisch lebt und sich gegenseitig durchdringt, sondern durch einzelne als Repräsentanten, getragen wird, da entstehen Lehrer, die mit Bewußtsein aus geschichtlicher Betrachtung der Vergangenheit und lebendiger Betrachtung der Gegenwart geschöpft, in die Herzen dasjenige pflanzen, was sich sonst

---

gramm der philologischen Studien in einem Sinne, wie sie erst J. Grimm aufgefaßt hat; sie darf füglich eine Rede über deutsche Literaturgeschichte an die Gebildeten unter ihren Verächtern genannt werden. War nun aber einmal bei Nadler die Rede von der „örtlichen Berliner Entwicklung“ (112), an die W. Schlegel in den altdeutschen Abschnitten seiner Vorlesungen hat anknüpfen können, von dem „Erwecken und Vorbereiten“ der Romantik auf Berliner Boden, so hätte auch die im Jahre 1788 von E. J. Koch gegründete Gelehrte Gesellschaft für deutsche Sprache und Literatur nicht übergangen werden dürfen, aus deren Arbeiten, wie Koch auf S. 17 der erwähnten Schrift nachweist, sein 'Kompendium' hervorgegangen ist. Auch hätte das Programm dieser Gesellschaft im Rahmen einer Darstellung der Berliner Romantik eine eingehende Besprechung verdient.

[1]) Werke, Erste Abteilung. 6. Bd., S. 564 f.

[2]) Vgl. Herma Becker, A. v. Arnim in den wissenschaftlichen und politischen Strömungen seiner Zeit. Berlin 1912, S. 33 ff.

von selbst hineinsäte[1]). Das sind dieselben Gedanken und Motive, die man bereits bei Herder vorfindet, und Wilhelm Grimm, der das von der Grammatik seines Bruders schreibt, hält Jakob für einen „Philosophen und Sittenbilder der Nation“ im Sinne Herders und der von Herder proklamierten Ideale. Sprache, Sitte und Verfassung eines Volkes, welche das Ganze der Tradition ausmachen, haben nach Savignys Darlegungen kein abgesondertes Dasein, „es sind nur einzelne Kräfte und Tätigkeiten des einen Volkes in der Natur, untrennbar verbunden, sie verknüpft zu einem Ganzen die gemeinsame Überzeugung des Volkes, das gleiche Gefühl innerer Notwendigkeit“[2]). Geistreich überträgt A. Müller die romantische Lehre vom Geist und Buchstaben auf die Geschichte in der achten Vorlesung über deutsche Wissenschaft und Literatur. Er meint, daß, wer die Geschichte irgend eines Zeitraumes erforscht, d. h. nach seiner Meinung sie als gegenwärtig aufstellt, zwei Werkzeuge zur Verfügung hat, um das Entfernte in unsere Nähe zu bringen: den Buchstaben und die Tradition. Er faßt seine Anschauung in dem Schlußsatze der Vorlesung prägnant zusammen: „Nur in der Tradition lebt der Buchstabe, und der Buchstabe befestigt die Tradition“.

Den Geist zu bannen und die Tradition zu befestigen, hat die Romantik eine Herrschaft des Buchstabens, der Buchwelt über Deutschland und andere Länder herbeigeführt, die jahrzehntelang auf den Gemütern gelastet hat. Die Neugestaltung des Lebens, zunächst seine Poetisierung nach dem Losungswort „wie im Roman“, dann sein Wiederaufbau gemäß den Idealen, wie man sie in der Volksdichtung und in der Dichtung des Mittelalters verkörpert fand, hat der Literatur eine Übermacht über das Leben verliehen und die Geschichte zum Wegweiser des Lebens gemacht.

Die Auseinandersetzung des deutschen Geistes mit der Romantik, die ihres Historikers noch harrt — Verwirrung richten meist nur die zahllosen Dissertationen über das Thema „X und die Romantik“ an — war, wie es beim jungen Deutschland und den Junghegelianern der Fall gewesen, eigentlich ein Kampf mit den Folgeerscheinungen der Romantik auf politischem und religiösem Gebiet, und selbst der angesehenste Gegner der Romantik, A. Ruge, der tiefer in die Struktur des romantischen Geistes geblickt hat als die späteren

[1]) Steig, Achim v. Arnim und J. und W. Grimm, S. 440 (Brief an Arnim vom 30. Juni 1819).

[2]) Vom Beruf unserer Zeit, S. 8.

zumeist französischen Ankläger der Romantik, hat die Sache nicht bei der Wurzel gefaßt. Das erste große antiromantische Manifest in Deutschland ist erst Nietzsches Schrift: 'Vom Nutzen und Nachteil der Historie', und Nietzsches Kampf gegen R. Wagner, den Schauspieler, ist der Versuch die letzten Flammen, der — ihrem Wesen nach theatralischen — Romantik, die in R. Wagners Tätigkeit noch einmal hell aufloderte, zu unterdrücken. Nietzsche bekämpft in Wagner, noch ehe er sich öffentlich zu ihm bekennt, romantische Elemente: „das Mittelalterlich-Christliche, die Fürstenstellung, das Buddhaistische, das Wunderhafte“ [1]). Er brandmarkt die Romantik als das „Gebräu phantastischer und sprachverrenkender Philosophien und schwärmerisch-zweckbewußter Geschichtsbetrachtung, den Carneval aller Götter und Mythen ... die im Rausch ersonnenen dichterischen Moden und Tollheiten“ [2]). In der Vorrede zum „Menschlichen, Allzumenschlichen“ wehrt sich Nietzsche eigentlich dagegen, als ob er sich „über Richard Wagners unheilbare Romantik“ betrogen hätte, „wie als ob sie ein Anfang und nicht ein Ende sei.“ Ausdrücklich stellt Nietzsche Wagner mit der Romantik zusammen, da er im 'Fall Wagner' Goethes Urteil über das Romantiker-Verhängnis („am Wiederkauen sittlicher und religiöser Absurditäten zu ersticken“) auf Wagner anwendet, da er Wagner mit V. Hugo zusammenstellt und nachher in 'Nietzsche contra Wagner' den Nachweis führt, „daß die französische Romantik und Richard Wagner auf Engste zueinander gehören“, „Allesamt beherrscht von der Literatur bis ihre Augen und Ohren ... begehrlich nach dem Fremden, dem Exotischen, dem Ungeheueren ...“. Nietzsche hat ein anderes Evangelium gepredigt: „Die Rückkehr zur Natur, Gesundheit, Heiterkeit, Jugend, Tugend!“ ('Der Fall Wagner' 3). Und das heißt, den entgegengesetzten Weg gehen „wie im Roman“, sich nicht von literarischen Motiven, sondern von den Geboten des Lebens und der menschlichen Natur leiten lassen und darauf eine neue Kultur aufbauen.

---

[1]) Werke, Bd. X, S. 457.
[2]) Werke, Bd. I, S. 190.

Die Funktion der Musik in der abendländischen Kunst.

Von Ehrenfried Muthesius (Eisenach).

Romanisch, Gotisch, Renaissance, Barock — diese Namen rufen Bauten und Bildwerke ins Bewußtsein, nicht Dichtung und Musik. Denn die verschiedenen Stile, die die Lebensgeschichte der abendländischen Kunst durchläuft, haben ihre Namen im wesentlichen aus der Beschäftigung mit den sogenannten bildenden, d. h. visuellen Künsten erhalten. Die Vertiefung in die Entwicklung der anderen Künste, die viel später und für die Musik erst in allerneuster Zeit zu einer unterscheidenden Charakteristik der einzelnen Stile gelangte, muß nun ihren Erkenntnissen dieselben Namen geben, die sich für die bildende Kunst eingebürgert haben. Die Geschichte der visuellen Kunst gibt sich als „Kunstgeschichte" schlechthin, und daneben ist von einer besonderen Literaturgeschichte und Musikgeschichte die Rede, als ob es sich da nicht ebensogut um Kunst handelte[1]).

Wenn man nun zunächst auch ganz absieht von der Schwierigkeit, wie sich visuelle Stilmerkmale überhaupt auf auditive, rhythmische, motorische Materien sollen anwenden lassen, so entsteht doch alsbald die Bedenklichkeit, daß ein solches Verfahren den anderen Künsten die besondere Entwicklungskurve der visuellen Kunstgeschichte aufzwängt. Die verschiedenen Stilbegriffe sollen ja die einzelnen Epochen zwar charakterisieren und unterscheiden, aber darüber hinaus muß die denkende Betrachtung dahin gelangen, diese Epochen als Etappen zu sehen. Erst dann kann im eigentlichen Sinn von Geschichte die Rede sein, wenn die Stile als verschiedene Stadien eines identischen Prozesses erkannt werden. In

[1]) Diese Tatsache stammt wohl aus der Zeit, da die Kunstwissenschaft unter völliger Verkennung der arteigenen nordischen Formprinzipien sich wesentlich an der Antike orientierte, aus deren kulturellem Leben sich fast ausschließlich die visuellen Künste einer stilgeschichtlichen Betrachtung darboten.

der Tat sind ja die Stilabschnitte nicht gegen einander abgesetzt, sondern sie verfärben sich ineinander und in ihrem Überblick stellt sich die Geschichte einer Kunst gleichsam als ein Lebenslauf mit bestimmter Entwicklungskurve dar. Diese Entwicklungskurve hat eine eigene Gestalt, deren Gesetz sich durch die Arbeit an einem besonderen Problem bestimmt. Die Lösung dieses Problems bildet den einmaligen und absoluten Höhepunkt ihres Lebens, sie verwirklicht auf diesem Punkt mit sieghafter Gewalt und Klarheit in ihrem besonderen Material die Idee des unendlichen Geistes, wie sie den nordischen Völkern eigen ist[1]). Ist diese Verwirklichung in aller Reinheit vollbracht, so schwindet aus ihrer Lebenslinie die Energie des Aufstieges: sie gibt ihre Rolle als beherrschendes Moment ab.

Wenn nun die Stilmerkmale der bildenden Künste auf die anderen Künste übertragen werden und z. B. von gotischer und barocker Musik die Rede ist, dann führt solche Vergleichung zwar zu aufschlußreichen Erkenntnissen rein deskriptiver Art, aber ihre Berechtigung beschränkt sich auf die bloß zeitliche Zuordnung. Man faßt dann etwa unter dem Namen der Gotik alle Schöpfungen des hohen Mittelalters zusammen und vergleicht z. B. die parallelen Erscheinungen der frühen Kontrapunktik und der gotischen Architektur hinsichtlich ihrer konstruktiven Eigenart, oder man begreift alle Künste des 17. und 18. Jahrhunderts unter dem Titel Barock und hält die unendlichen, unabgebrochenen Bewegungslinien der deutschen Polyphonie neben die rhythmisch-dynamische Durchdringung und Vereinheitlichung der gleichzeitigen Baukunst. Diese Betrachtungsweise kann man eine chronologische nennen, weil sie ihr Augenmerk nur auf die zeitlich parallelen Zuordnungen richtet und von den Entwicklungskurven der einzelnen Künste ganz absieht. Sie wird irreführend in dem Augenblick, wo sie unter den chronologischen Stilbezeichnungen stillschweigend die Entwicklungsmomente einer besonderen Kunst mitversteht. In diesem Fall würde die individuelle Gestalt einer besonderen Lebenslinie kritiklos generalisiert werden und eine Vergewaltigung der anderen Künste eintreten. Es wird also eine Betrachtungsweise notwendig, die trotz

[1]) Der Ausdruck „Nordisch“ möge in diesen Ausführungen weder als Rasse oder Nationalität, sondern lediglich als geographische Beziehung verstanden werden, die einen gewissen Gegensatz zu den Mittelmeervölkern herstellt. Denn da diesen weder die gotische Architektur noch vor allem die reine Kontrapunktik je konform gewesen ist, erscheint der Gegensatz unumgänglich.



der zeitlichen Zuordnungen die Lebenskurve jeder Kunst besonders zu erschauen sucht und dann nicht mehr die bloßen Epochen als Parallelerscheinungen nebeneinander stellt, sondern die ganzen Entwicklungskurven miteinander vergleicht. Da die jedesmalige Gestalt der Entwicklungskurve ihr wesentliches Interesse ausmacht, so wäre diese Betrachtungsweise eine morphologische zu nennen. Ihre eigentliche Aufgabe besteht darin, die Aufgipfelungen der Lebenslinien zu erschauen und zu fixieren; denn aus der zeitlichen Lage des Höhepunktes bestimmt sich der ganze Verlauf der Kurvengestalt.

Welches ist nun das Verfahren und Gesetz dieser morphologischen Betrachtungsweise? Soll Willkür und Belieben nicht Tor und Tür geöffnet werden, so darf zunächst als einzig notwendiger und unmittelbar einsichtiger Grundsatz nur das negative Moment angeführt werden, daß von einer Aufgipfelung nur dann die Rede sein kann, wenn der Lebenslauf einer Kunst fremden Gewalten nicht untertan wird. Solche fremden Gewalten sind in mehrfachem Sinn möglich. Eine Kunst kann dem eigenen Gestaltgesetz untreu werden und in den Bannkreis einer anderen Kunst geraten. Jede Kunst, die im Begriff ist, den Höhepunkt ihrer Entwicklung zu erreichen, zeigt sich geneigt, die anderen Künste in ihr Fahrwasser zu zwingen. Denn ihre Machtsphäre reicht über die Grenzen der eigenen Gegenständlichkeit hinaus. So verfällt etwa die abendländische Architektur, nachdem sie in der Hochgotik ihr Gesetz erfüllt hat, im späten Mittelalter der siegreich aufsteigenden Malerei, zur Zeit der Renaissance unterliegt sie dem Grundgesetz des Plastischen und im Barock gerät sie in den Bann der alles beherrschenden polyphonen Musik. Die Musik selbst wird in der klassischen, d. h. nach dem Tode Bachs einsetzenden Etappe ihrer Lebensgeschichte eine dichterische, ja weiterhin sogar eine bloß literarische Angelegenheit. — Von den besonderen Künsten Architektur, Malerei, Musik usw. lassen sich also die allgemeinen Gestaltmomente „das Malerische“, „das Musikalische“, „das Plastische“ derart unterscheiden, daß diese allgemeinen Gestaltmomente alle einzelnen Künste (wie in den gegebenen Beispielen) jederzeit durchdringen können. Die höchste und einmalige Aufgipfelung ihrer Lebensgeschichte erfahren die Künste nur dann, wenn sie durch das eigene Gestaltgesetz beherrscht werden, also die Architektur, wenn sie architektonisch, die Malerei, wenn sie malerisch, die Musik, wenn sie musikalisch denkt. —

Einschneidender als diese Übergriffe zwischen den verschiedenen abendländischen Künsten selbst ist die fremde Gewalt, die in der verhängnisvollen Gestalt des Renaissanceideals als über den ganzen nordischen Formwillen in der Gesamtheit seiner Äußerungen hereinbricht. Die Renaissance ist der Versuch, alle Künste ins Plastische zu drängen. Das Wesen des Plastischen liegt in der nach innen konzentrierten Abgeschlossenheit und Isolierung, wie sie am deutlichsten in der Erscheinung des menschlichen Körpers vorgebildet ist — im Gegensatz zur Pflanze, die all ihre lebendigen Organe dem unendlichen Raum entgegenstreckt. Zu reiner Verwirklichung ist das plastische Prinzip in der Statuenplastik des Hellenentums gekommen, wo es auch die Architektur beherrscht. Denn daß der Tempel vor allem als Außenarchitektur zu verstehen ist, bedeutet doch wohl, daß er als reiner „Gegenstand" dem Subjekt gegenübersteht, während der nordische Dom wesentlich Innenarchitektur, d. h. eine ins Unendliche drängende Erweiterung und Fortsetzung des von ihm eingeschlossenen Subjektes sein will.

Das Prinzip des Plastischen ist überall bestimmend, wo ein Isoliertes in fester, deutlicher Umgrenzung sich ausschließt und gegen die Umgebung absetzt. In der Renaissance bezwingt es alle Künste, außer der Plastik selbst; denn eine reine Plastik im strengen Sinne der Antike hat das Abendland nicht gehabt. Die Malerei der Renaissance zeigt die Gestalten in einer gegen die auflösende Wirkung des Lichtes gänzlich indifferenten, scharf umrissenen Abgrenzung, bietet sie gleichsam dem Tastgefühl dar. Denn das Plastische will taktil erfaßt sein. Begrenzt sind die Körper nur für den Tastsinn, der unmittelbar mit ihnen zusammenstoßen muß, um sie wahrzunehmen; aber im rein visuellen Sinn sind die Gegenstände unbegrenzt; sie färben die Lichtstrahlen bis ins Unendliche, und das Licht löst die Körper in Unendlichkeit auf. In der reinen nordischen Malerei, wie sie die Niederländer geschaffen haben, sind die Gestalten nicht mehr linear umrissen und deutlich abgesetzt, sondern so in Licht und Atmosphäre verwoben und aufgelöst, daß sie jeder Isolierung spotten. — Die Architektur der Renaissance führt nicht die dynamische Erstehung des Raumes in seiner allen Teilen absolut voraus liegenden Einheitlichkeit vor, sondern setzt schon bestehende Massen in fester Gliederung zusammen, jedoch so, daß die Teile sich isolieren und jederzeit herauslösen lassen, also unbewegt gegeneinander stehen. — In derselben Weise setzt die Musik der Renaissance plastische Massen kontrastiv gegen-

einander. Sie drängt die abendländische Musik von dem Wege, den diese in der niederländischen Kontrapunktik eingeschlagen hatte, dadurch ab, daß sie die Mehrstimmigkeit vom Akkordklang aus versteht. Die nordische Musik beruhte auf dem entgegengesetzten Prinzip einer rein horizontalen linearen Auffassung des Stimmengewebes. Sie kannte das vertikale Moment nur in der Form einer negativen Bedingung der Stimmführung, insofern es dissonierende Kombinationen der gleichzeitigen Linien verbot. Wird das vertikale Moment konstitutiv, so tritt es als Akkordklang auf. Im Akkord verschmelzen die Töne vermöge einer Art psychischer Gravitation zum kompakten Klangmassiv, und solche Klangmassen konnte nun die Musik der Renaissance in derselben Weise gliedernd und begrenzend gegeneinander aufbauen, wie ihre Architektur den Bau aus isolierbaren Blöcken zusammengesetzt und die Kompartimente der Fläche als selbständige Teile aufgefaßt hatte.

In seiner gefährlichsten und verführerischsten Form tritt das plastische Prinzip als die autoritative Instanz des „Klassischen“ in die abendländische Geschichte und unter dem Titel des „Schönen“ hat es fast die ganze theoretische Ästhetik des Abendlandes seit Lessing und Kant auf Wege geführt, denen die großen nordischen Urphänomene der Kunst, gotische Architektur, niederländische Malerei, deutsche Polyphonie unzugänglich und unerkannt bleiben mußten. Denn deren Gesetz ist gerade nicht die isolierende Begrenzung des Plastischen, sondern dessen Gegenteil: die Auflösung alles Getrennten und Einzelnen in die Kontinuität unendlicher Bewegungszusammenhänge. Dieses Prinzip ist der absolute Gegenpol des Plastischen, es konnte seine wesensgetreuste Darstellung nur in derjenigen Kunst finden, die der Plastik am fernsten steht: in der Musik. In der Architektonik der linearen Polyphonie, wie sie das 17. und 18. Jahrhundert hervorbringt, ist es am reinsten verwirklicht. Auf den Zusammenhang mit dem überrationalen Prinzip der abendländischen Mathematik kann zur Bestätigung hingewiesen werden. Wie diese die diskrete zur infinitesimalen Zahl entwickelt und somit den Kontinuitätsbegriff sich einbezieht, wie die abendländische Naturwissenschaft mit Hilfe des Funktionsbegriffes den Gegenstand in unendlichen Kausalzusammenhängen begründet denkt, so durchströmt auch das große Werk der nordischen Kunst eine dynamische Gewalt, deren unabgebrochener Wirkenszusammenhang als ein ursprünglicher allen endlichen Partikularitäten logisch vorausliegt und erst von sich aus Sinn und Bedeutung verleiht.

Welches nun solchen Voraussetzungen gemäß die morphologischen und chronologischen Zusammenhänge der Entwicklung sind, soll im folgenden durch Architektur und Musik exemplifiziert werden. Die Lebenskurven der einzelnen Künste sind nicht von gleicher Gestalt, sondern ihre Gipfelpunkte verteilen sich fast über das ganze zweite Jahrtausend der abendländischen Kulturgeschichte. Als erste erreicht in steiler Aufgipfelung die Architektur den ihrigen schon im 12. Jahrhundert. Ihre Geschichte bestimmt sich durch die Arbeit am Problem der Gewölbebasilika. In der Linie des nordischen Unendlichkeitsprinzips lag die Notwendigkeit, den Raum von innen her als einen erstehenden und werdenden darzustellen. Diese Forderung bedingt eine Beseitigung des struktiven Dualismus von Last und Stütze zugunsten des funktionellen Momentes in diesem Gegensatz, das somit zum reinen gegensatzlosen Wachsen und Emporstreben wird. Nur auf dem Boden des monumentalen Gewölbebaus war diese Forderung zu erfüllen, falls es gelang, das Gewölbe als die Vereinigung freiemporstrebender Kräfte vorzustellen. Sollte nun innerhalb der struktiven Bauzusammenhänge das Materialgesetz der Schwere restlos überwunden werden, so mußten die Verlaufsbahnen der Kraft zur Anschauung kommen, und so läßt sich denn die Geschichte der Architektur bis zur Gotik darstellen als eine fortschreitende Differenzierung der Bauglieder, die die Energiewege sondern und sichtbar machen soll. Der romanische Stil ist nur eine Etappe auf diesem Weg. Den letzten und lösenden Schritt tut die Gotik mit der Verselbständigung der Gewölberippen und der Unterscheidung entsprechender Dienste am gebündelten Pfeiler. Mit der Lösung des Problems erfüllt die Architektur ihr Gesetz und ergibt sich fortan dem bestimmenden Einfluß des Malerisch-Visuellen. Denn das wesenhaft Architektonische wirkt sich in ganzer Reinheit nur in struktiven Zusammenhängen körperlicher und raumhafter Art aus, für die das Auge, ohne selbst gesetzgebend zu sein, bloß die Vermittlerrolle übernimmt. In der spätgotischen Architektur aber löst sich die strenge Logik des baulichen Zusammenhanges auf und der struktiv-funktionelle Sinn der Glieder weicht ins Dekorative ab. Die Rippen werden Schmuck einer undifferenzierten Decke, die Dienste ein äußerer Zierrat des selbständigen Pfeilers. Der Raum als ganzer aber büßt die tektonische Straffheit und Energie ein und wird ein richtungsloses, unbewegtes, nur noch visuell sinnvolles Gebilde. In diesem Wandel kündet sich schon der sieghafte Aufstieg der Malerei an, die nach der

Überwindung des heteronomen Renaissanceprinzips in der niederländischen Malerei ihr nordisches Gesetz erfüllt.

Gänzlich verschieden von der Entwicklungskurve der Architektur ist die Musik. Während die Architektur in gedrängtem und ununterbrochenem Anstieg sehr frühzeitig ihren Gipfelpunkt erreichte, begnügte sich die Musik mehrere Jahrhunderte mit den noch halb wissenschaftlichen Primitivitäten des Organums und des Diskantus. Was die Architektur in der gotischen Lösung des Gewölbeproblems verwirklicht hatte, bildet als linearer Kontrapunkt das Problem der abendländischen Musik. Denn die Kontrapunktik leistet in demselben Sinn die Auflösung des substanziellen Klanges in freie Bewegung, wie die Gotik die natürlichen Eigenschaften des Materials durch das vertikale Emporstreben der Kraft überwunden hatte. Die niederländische Musik war auf diesem Wege soweit, wie ihre noch primitive Harmonik es gestattete, vorgedrungen, als die Renaissancebewegung das ganze Schwergewicht auf das vertikale Moment der Akkordsubstanz verschob und damit die abendländische Musik von ihrer durch das nordische Unendlichkeitsprinzip bedingten Bahn abdrängte. Da aber das autonome Problem der Musik auf einer Auseinandersetzung des linearen Kontrapunktes mit den theoretischen Akkordgesetzen der Harmonik beruhte und nur durch die Ausgestaltung des harmonischen Systems im Sinn einer tonalen Logik zu lösen war, so schuf nun die Renaissance doch auch die materiellen Voraussetzungen für die künftige Entwicklung, insofern sie das Wesen der Akkorde und die Gesetze ihrer Verbindung zu bearbeiten begann. Als dann nach der Renaissance der nordische Formwille noch einmal mit ungeheurer Gewalt durchbrach, da trat die Musik als späteste Kunst überhaupt erst in die entscheidende Epoche ihrer Entwicklung ein. Die nordische Idee, deren Gesetz sich in den anderen Künsten schon erfüllt hatte, sollte nun noch in den spezifischen Materialgesetzen der Musik in Erscheinung treten, und die Arbeit an dieser Aufgabe führte die abendländische Kunst auf den alles beherrschenden Gipfel der linearen Polyphonie. Dieser Gipfel wird markiert durch die konsequente Ausgestaltung der Fuge, wie sie in geschichtlicher Einmaligkeit von Bach vollbracht wurde. Der Sinn dieser Form ist die Vereinigung einer Vielheit von unendlichen sich nirgends im Akkordmassiv verfangenden, unabgebrochenen Bewegungslinien, deren jede zwar ihr eigenes Gestaltgesetz in sich trägt, die aber trotz dieser Autonomie eine Gemeinschaft derart eingehen, daß auch

die resultierende Folge der Zusammenklänge einem harmonischen Gesetz unterliegt und als einheitlicher Strom in freier Rhythmik alle metrischen Schranken überflutet. Unsere Zeit ist noch gar zu sehr geneigt, in der Kontrapunktik etwas Rationalistisches und Formalistisches zu sehen — Zwang und Fessel, deren sich die Musik endlich einmal entledigen mußte, um reiner, unmittelbarer Gefühlsausdruck zu werden. In Wirklichkeit ist die kontrapunktische Polyphonie die gewaltigste und arteigenste Verkörperung der nordischen Idee, in ihr lebt der Geist der germanischen Ornamentik wieder auf — und wer einmal die atembeklemmenden Spannungen dieser architektonischen Musik und die souveräne Kühnheit verspürt hat, mit der hier ungeheure Geschehnisse spielend sich über einander türmen — dem wird die unarchitektonische, gleichsam nur in einer Ebene verlaufende Musik der Folgezeit nicht mehr genügen können. Das Verhältnis Rational-Irrational aber kehrt sich gründlicher Betrachtung geradezu um. Die freie ametrische Rhythmik der kontrapunktischen Polyphonie, das Unendlichkeitsprinzip ihrer linearen Entfaltungen und Steigerungen, ja zusammenfassend steigenden Folge einzelner Steigerungen ist denkbar stärkste Betonung des überrationalen Momentes, während in dem isolierenden, die diskreten Teile metrisch aneinander reihenden Formprinzip der nachbachschen „klassischen“ Musik deutlich gerade ein rationales Moment hervortritt.

Die Form der Fuge wurde von Bach mit so eiserner Folgerichtigkeit durchdacht und durchstaltet, daß alle weitere Arbeit auf diesem Boden sinnlos gewesen wäre. Freilich muß man im morphologischen Zusammenhang sehen können, wie lang und hart der Anstieg war, um die Zeit der Bachschen Fuge als den überragenden Gipfel und die Folgezeit als den Verfall zu verstehen. Die Sonatenform, durch die die Fuge abgelöst wird, ist einerseits von einem Formwillen getragen, dem das renaissancehafte klassische Schönheitsideal maßgeblich ist. Sie gibt das nordische Unendlichkeitsprinzip horizontaler Bewegungsentwicklung auf zugunsten einer mit der Zeit ständig zunehmenden Betonung der sinnlichen Klangsubstanz. Andererseits legt sie Zeugnis davon ab, daß die Musik unter das fremde Gesetz der Dichtung geraten ist. Denn während sich in den großen architektonischen Fugen Bachs das Leben des Einzelnen — wie in den gotischen Domen — zu überindividuellen Gewalten ausweitet, will die Sonate, dem Gedicht vergleichbar, das persönliche Gefühlsleben des indivi-

duellen Menschen zum Ausdruck bringen. Damit reißt sie das phänomenale und geistige Moment auseinander und degradiert das Auditive zum unselbständigen Symbol eines geistigen Sinnes, der selbst jenseits der Erscheinung bleiben muß.

Man pflegt den nochmaligen Durchbruch nordischen Formwillens, der nach der Renaissance einsetzt, als Barock zu bezeichnen, und in der Tat weist im chronologischen Zusammenhang die lineare Polyphonie des 17. und 18. Jahrhunderts alle Eigenheiten des Barock auf. Dem Kontinuitätsprinzip unendlicher Bewegtheit und der freien, ametrischen Rhythmik der Fuge entspricht in der barocken Architektur der durchgängige, achsiale Bezug aller differenzierten Teilräume auf die Einheit einer reichbewegten Raumkurve, die als eine organische Rhythmisierung den ganzen Bau durchflutet und sich in dieser Eigenschaft an die Stelle des additiven Reihungsprinzips der Renaissance setzt. Die Wege aber, auf denen es dem Barock gelang, die von der Renaissance isolierten Räume und Massen von innen her zu binden und in rhythmische Bewegung zu setzen, überschreiten die Grenzen des wesenhaft Architektonischen. Die organische Lebendigkeit des barocken Baues, die so intensiv ist, daß jede Teilveränderung alsbald eine Reaktion auf das gesamte Bezugssystem des Baues zu haben scheint, hat mit den struktiven Grundproblemen der strengen Architektur nichts mehr zu tun. Denn die Aufweichung und Verflüssigung des Baukörpers führt hier zur vollkommenen Negation aller tektonischen Festigkeit und möchte die gerade Linie am liebsten ganz umgehen. Wo sie — struktiv unvermeidbar — als ein Fremdkörper und nicht bewältigter Rest tektonischer Notwendigkeit stehen geblieben ist, da zeugt sie nur um so eindringlicher von der Forderung des architektonischen Gesetzes, daß sich die lebendige Körperlichkeit des Baues in der besonderen Lösung des struktiven Problems darstellen soll. Die gewaltsamen Kraftvorgänge, denen die barocken Bauformen ihre Gestalt zu verdanken scheinen, sind nicht spezifisch architektonisch, sondern allgemein phantastischer Art, während sich das energetische Wesen der Gotik in einer rein struktiven Dynamik äußert. In der widerspruchsvollen Formel einer atektonischen Architektur tritt die ganze Problematik der barocken Baukunst an den Tag.

Mit dem Phänomen der Raumdurchdringung, wo der Barock in letzter Konsequenz seines Rhythmisierungsbestrebens das Unmögliche verlangt, verschiedene Räume am selben Ort vorzustellen, begibt sie sich auf ein Gebiet, das der Musik vorbehalten ist. Die mehr-



fache Beziehungsmöglichkeit eines in der Form der Einzigkeit Gegebenen liegt allerdings in der Richtung des nordischen Unendlichkeitsprinzips auf letzte Kontinuierung, denn sie bedeutet den äußersten Gegensatz zum klassischen Isolierungsprinzip. Aber in ungetrübter Reinheit konnte sie nur durch die lineare Polyphonie verwirklicht werden, weil hier die Einzigkeit zeitlich zu verstehen ist und als solche mit einer Vielheit sich durchdringender Gestalten nicht mehr im Widerspruch steht. In der Tat bildet dieses Phänomen eines der wesentlichsten Formmomente der vollausgebildeten Fuge. Die wellenartigen, ametrischen Phasen, in denen sich der Energieverlauf der musikalischen Linie auswirkt, können sich bei linearer Struktur der Mehrstimmigkeit so ineinanderschieben, daß eine Verschränkung entsteht, die in der Raumkunst nur in dem Falle denkbar wird, daß die Baukunst — ihre eigenen Grenzen überschreitend — nicht bloß reine Räume, sondern dingliche Wesenheiten, die diese Räume nur erfüllen, zueinander in Beziehung setzt.

Die chronologische Zuordnung der linearen Polyphonie zum Barock ist also nur in dem Sinne einer Orientierung der barocken Architektur an der gleichzeitigen Musik möglich. Sie findet ihre Grenze in dem Unvermögen, gleichsam den morphologischen Ort der Bachschen Polyphonie in der Ganzheit des Entwicklungszusammenhanges zu charakterisieren. Die Erkenntnis, daß Bach in der Lebenskurve der Musik dieselbe Bedeutung hat wie die Gotik in der Architektur, läßt die morphologische Zuordnung zur Gotik fruchtbarer erscheinen. Beide erfüllen restlos das Gesetz der nordischen Unendlichkeitsidee — die Gotik in den strengen Grenzen reiner Architektur, Bach in letzter Ausschöpfung der musikalischen Möglichkeiten. Wie die Gotik ihre struktive Dynamik der Natur des Steines abtrotzt und die Lösung ihres Problems durch die vollkommene Überwindung des Materialgesetzes erreicht, so ist auch in der Fuge die Statik des Harmonischen durch die autonome, freischwebend sich auswirkende Liniengestalt überwunden. Wenn der Grundriß des gotischen Baues in der unrhythmischen Aneinanderreihung der Raumteile unverkennbar ein additives, d. h. bewegungsloses Moment aufweist, so darf diese Eigenheit keineswegs als Argument gegen den morphologischen Parallelismus von Gotik und Fuge verwertet werden. Denn sie ist durch das struktive Grundgesetz der Architektur bedingt. Die Differenzierung der vertikalen Energiewege, durch die Verwirklichung der nordischen Idee auf dem Boden der Baukunst gefordert, ist nur in einer tektonischen

Festigkeit und Unzweideutigkeit denkbar, die dann freilich im Grundriß als additives Reihungsmoment erscheinen muß. Sowohl die Spätgotik wie der Barock haben sich dieser Notwendigkeit nur dadurch entziehen können, daß sie sich mit der Konzipierung einer atektonischen Raumvorstellung über die strengen Grenzen der Architektur hinwegsetzten. Die rhythmische Bewegtheit, die die barocke Baukunst der Raumfolge verleiht, ist im Grunde musikalisch und zeigt sich in ihren wesentlichen Momenten schon im Grundriß, während über den entscheidenden Charakter des gotischen Baues der Grundriß so gut wie garnichts aussagt. Denn da die Dynamik der Gotik, dem Grundgesetz der Architektur getreu, sich rein in den struktiven Zusammenhängen des Baues äußert, so ist die Gestaltung der Vertikale für sie ausschlaggebend.

Bach ist nicht Wiederholung, sondern letzte Vollendung der Gotik. Denn die mittelalterliche Arbeit am Gewölbeproblem wurde durch die spätantike Überlieferung der basilikalen Bauform in bestimmte Bahnen genötigt und durfte an die Traditionen antiker Gewölbetechnik anknüpfen, während die Logik der Fuge als eine absolute Urschöpfung rein deduktiv in der nordischen Idee wurzelte. Auch war die unvermeidliche Bindung der Architektur an das Tektonische einer reinen Offenbarung der nordischen Idee nicht günstig. Ein letzter Rest von Erdgebundenheit haftet selbst dem Transzendentalismus der gotischen Baukunst noch an, weil sie das struktive Moment ihrer Dynamik in den Richtungsgegensatz des vertikalen Emporstrebens gegen die Lastrichtung fassen muß und die überwundene Macht als Gegensatz gleichsam noch an sich trägt. Die lineare Polyphonie aber nahm den statischen Gegensatz des Harmonischen restlos in sich hinein. Hier allein konnte der nordische Unendlichkeitsdrang alle tektonischen und metrischen Grenzen überfluten und die sieghafte Auseinandersetzung des freien Geistes mit dem Naturgesetz des Materials zu restloser Verwirklichung bringen.

Der Kulturbegriff.

Eine Lesefrucht von Emanuel Hirsch (Göttingen).

Cultura animi ist aus Cicero und Horaz ein dem humanistischen Zeitalter geläufiger Begriff gewesen. Eine Frage, die von Eucken nicht gelöst ist und mir der Bemühung wert schien, ist es, wann und wie aus diesem Begriff unser heutiger Kulturbegriff hervorgewachsen ist. Der Zufall hat mir, dieweil ich andern Fragen nachging, die Lösung in die Hände gespielt.

Pufendorf hat noch nicht in der ersten Auflage (Lund 1672), wohl aber in den späteren (seit 1684) seiner *De jure naturae et gentium libri octo* den Begriff *cultura animi* verwandt. In Buch II, Kap. 4 lautet die spätere ausführlichere Überschrift: De praestationibus hominis adversus seipsum tam circa culturam animi quam curam corporis et vitae (Ausgabe 1684 S. 232). Dort wird die *cultura animi* (§ 2 S. 232) grundlegend so definiert: Cultura animi, ad quam capessendam omnes homines obstringuntur, et quae ad rite obeundum hominis officium est necessaria, hinc potissimum redit, ut recte sese habeant sententiae de rebus, quae ad officium ipsius respiciunt, ac ut rite formetur iudicium et aestimatio circa res, quae adpetitum stimulare solent, utque motus animi ad normam sanae rationis revocentur, et temperentur. Dieser Begriff wird dann in den folgenden §§ ausführlich entfaltet; die natürliche Religion, die Selbsterkenntnis (unter Verwendung des antiken γνῶθι σαυτὸν), die rechte Schätzung der Dinge, die Selbstbeherrschung werden im einzelnen hervorgehoben und ausführlich entwickelt. All das führt kaum durch den Inhalt, und sicher nicht formal-begrifflich, über dem ciceronianischen Begriff der *cultura animi* mit seinem stoischen Inhalt hinaus. Antike Autoren (vor allem Cicero, die römischen Dichter, Epiktet, Arrian) sind die dabei meist zitierten; von modernen Autoren ist z. B. Charron vertreten. Im einleitenden ersten § aber (S. 232) ist der Ausdruck *cultura* ohne Zusatz gebraucht als Inbegriff der Pflichten, welche dem Menschen im Unterschied von Tieren über die nackte Selbsterhaltung hinaus obliegen.

Hätte Pufendorf nicht mehr als dies gesagt, dann wäre er gewiß nicht mit dem modernen Kulturbegriff in Verbindung zu bringen. Aber in der Verteidigung seines Naturrechts ist ihm der Begriff verschoben worden. In dem in der *Eris scandica* (Frankfurt 1686) abgedruckten *Specimen controversiarum* hat er im dritten Kapitel seinen Begriff vom *status naturalis* gegen den *status integer* der Theologie scharf abgrenzen müssen. Er stellt dabei fest, daß er den Ausdruck *status naturalis* im dreifachen Sinne gebrauche. Es kommt hier auf die zweite der drei Möglichkeiten an: Altero modo statum hominis naturalem consideravimus, prout opponitur illi culturae, quae vitae humanae ex auxilio, industria et inventis aliorum hominum propria meditatione et ope aut divino monitu accessit. Ad quem statum designandum supposuimus naturam hominis, qualis ea nunc deprehenditur pravis inclinationibus scatens, et quam summa indigentia inscitia atque imbellia comitatur, antequam ab aliis hominibus quid opis ipsi accesserit. Quem statum miserimum esse propter pauperiem, incultum, inscitiam atque infirmitatem pronunciavimus, si cum eo comparemus commoditates, quae postea ope aliorum hominum ant propriam per industriam nobis accedunt... Potuit autem et huic considerationi hominis vocabulum status naturalis non absurde tribui, quod utique usus sermonis communis ferat, naturalia seu quae per nativitatem adsunt, contradistinguere iis quae facto alieno aut proprio post accedunt. (§ 3 S. 219 f.). In der Stelle des *Jus naturae*, auf die sich Pufendorf frei zurückbezieht (Buch II Kap. 2 § 1, Urausfl. S. 139 f., Fassung von 1784 S. 145) ist nicht der Ausdruck Kultur, wohl aber *cultus* gebraucht; die Sache ist ebenso beschrieben: Per statum naturalem ... intelligimus heic ... conditionem ... in qua homo per ipsam nativitatem constitutus concipitur, prout abstracta intelliguntur inventa atque instituta humana, quibus aliam velut faciem vita mortalium induit, Sub quibus comprehendimus non solum varias artes et universum vitae humanae cultum, sed etiam potissimum societates civiles, quarum exortu genus humanum in concinnum ordinem fuit digestum.

In der Weiterbildung sind alle für unsern heutigen Kulturbegriff bezeichnenden Bestimmungen schon gegeben. Einmal, der Begriff ist aus dem individuellen in das soziale Leben übertragen; zum mindesten ist gesagt, daß Kultur in diesem Sinne nur im gemeinsamen Leben der Menschen möglich ist. Auch die Beziehung von Kultur und Staat ist angedeutet. Sodann, der Begriff hat seine Entgegensetzung in der Natur gefunden, und schon so, daß

die Natur als das Ursprüngliche gilt, die Kultur als das durch Künste und Erfindungen Gestaltete. Damit ist denn zugleich die ethisch-spirituelle Bedeutung verdunkelt, ohne doch ganz zu verschwinden.

Daß Pufendorf als erster Kultur in diesem Sinne gebraucht, zeigt die Geschichte des Begriffs bei ihm selbst; er tastet sich erst hin zu dem neuen Sinne. Wer nun aber einen Eindruck von Pufendorfs Nachwirkung in der Aufklärungszeit empfangen hat, wird es nicht für seltsam halten, wenn man seiner Wirkung auch sprachgestaltende Kraft zuschreibt. So wird man also den Satz wagen dürfen, daß Pufendorf der Gestalter unsers modernen Kulturbegriffs geworden ist. Nur einem so erschröcklichen Latinisten wie Pufendorf ist übrigens auch die ziemlich barbarische Zurechtbiegung des Begriffs zuzutrauen.

Die Genielehre des jungen Herder.

Von Herman Wolf (Amsterdam).

Einleitung.

In dem I. Bande meines 'Versuchs einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts'[1]) habe ich die Entwicklung dieses Begriffs unter Berücksichtigung der englischen und französischen Theorien von Gottsched bis auf Lessing beschrieben. Auf den folgenden Seiten soll die Entstehung und Entwicklung der Genielehre des jungen Herder dargelegt werden. Zum richtigen Verständnis dieser Ausführungen scheint es mir geboten, in einer Einleitung die Ergebnisse meiner früheren Untersuchungen kurz zusammenzufassen.

Während in der rationalistischen französischen und englischen Ästhetik das Wesen des genialen künstlerischen Schaffens kein Problem war und im Anschluß an die klassizistische Nachahmungstheorie der Renaissance ausschließlich in der schematischen Darstellung nach einem festgefügten, unantastbaren Kodex von Regeln bestand, sehen wir bei Shaftesbury zuerst, daß das schöpferische Genie des Künstlers im Mittelpunkt einer Weltanschauung steht. Er überwindet die aristotelische Nachahmungstheorie: ein in dem Kunstwerk waltendes Formprinzip bestimmt seine äußere Gestaltung. Das Schaffen des genialen Künstlers ist identisch mit dem Schaffen der Natur, welche die Offenbarung des immanent-wirkenden Allgeistes ist. Der „Genius", dessen Schöpfungen organische Mikrokosmen sind, und der das Weltgesetz lebendig in sich fühlt, schafft gleich einer zweiten Gottheit und hat demnach „kosmische" Bedeutung. Originalität und göttliche Begeisterung sind ihm die Vorbedingungen alles künstlerischen Schaffens.

Die Bedeutung Addisons, dessen Spectatorartikel 'On imagination' im selben Jahre (1711) wie Shaftesburys 'Characteristics' erschienen, liegt bekanntlich darin, daß er die Phantasie als das

[1]) Heidelberg 1923.

bevorzugte geistige Vermögen erkannte, wobei er sich Hobbes anschließt, der schon früher die Phantasie als spontane geistige Fähigkeit betrachtet hatte[1]). Die Einbildungskraft des Genies zeigt nach Addison „something like creation“; er unterscheidet wie Shaftesbury das naive, wilde, natürliche von dem gebildeten, korrekten Genie und fordert ebenfalls Neuartigkeit und Ursprünglichkeit, denn: „an imitation of the best authors is not to be compare with a good original.“

In Youngs 'Conjectures on original composition' (1759) vollzieht sich der Durchbruch des Irrationalismus. Er verkündet die absolute Geringschätzung der „Gelehrsamkeit“ und die völlige Verachtung aller Regeln, die unumschränkte Freiheit des original-schöpferischen, instinktiv schaffenden Künstlers. Bei Young steht das Genieproblem im direkten Zusammenhang mit dem Kampf um die Antike. Im Gegensatz zu dem Panentheisten Shaftesbury fundiert der Theist Young seine Genielehre im Transzendenten. Der große original-schöpferische Dichter ist ein „Auserwählter des Himmels“, der seine „Lieblinge zum vollkommenen Genie erhebt“.

Alexander Gerard gibt in seinem 1758 geschriebenen, 1774 veröffentlichten 'Essay on genius' eine systematische, wissenschaftliche Abhandlung, die das Wesen des Genies im Sinne der Assoziationspsychologie Humes zu erklären versucht. — Wurde in England im Laufe des 18. Jahrhunderts die konstruktiv-normative Methode der rationalen, objektivistischen Ästhetik von der analytisch-psychologischen, subjektivistischen verdrängt und vertrat man die Lehre, daß das erfinderische Genie als freie, originelle, schöpferische Kraft betrachtet werden mußte, in Frankreich sehen wir, daß die Vertreter der rationalistischen, objektivistisch-klassizistischen Ästhetik zu Anfang des 18. Jahrhunderts ebenfalls von verschiedenen Seiten befehdet werden. Eine neue Bewertung des Gefühls entsteht und statt der „unveränderlichen Regeln“ der „vernünftigen Auswahl“ der „klugen Besonnenheit“, gelten jetzt die „Erregung des Gefühls“, die „Rührung des Herzens“ und die „bunte Phantasie“ als Prinzipien oder Ideale des Schaffens. Zugleich wird man auf die Variabilität des Geschmacks[2]), auf das „Unbegreif-

[1]) Über Hobbes und Addison vgl. jetzt: J. G. Robertson, Studies in the genesis of the romantic theorie in the eighteenth century. Cambridge 1923, S. 235ff.

[2]) Vgl. jetzt für diese neue Auffassung des Geschmacks: A. Bäumler, Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik. I. Bd. Halle 1923. Das Buch wurde mir erst nach Abschluß dieser Abhandlung bekannt.

liche" des ästhetischen Gefallens, auf die eigentümlichen, psychologischen Prozesse in der Seele des schaffenden Künstlers aufmerksam und so bemerken wir auch in der französischen Ästhetik ein lebhaftes Interesse für das Phänomen des Genialen und zwar wird es zunächst als eine interessante Naturerscheinung betrachtet; ein metaphysisches Problem ist es für die Franzosen dieser Zeit nicht.

Für Dubos ist das Genie einfach „Anlage". Er betrachtet es nicht als eine irrationale Größe, sondern als eine allgemein begreifliche und erklärbare Naturerscheinung. Es ist ihm eine glückliche Verbindung körperlicher und geistiger Eigenschaften und er beachtet zuerst die physischen und moralischen Umstände, unter denen es lebt und schafft; die „Inspiration" und die „Begeisterung" des Genies erklärt er rein „materialistisch".

Bei Batteux und Helvetius sehen wir ebenfalls eine materialistische und naturalistische Auffassung des genialen Schaffens; sie erkennen nichts Organisches, sondern nur etwas Mechanisches im Wesen und Wirken des Genies. Es ist auch ihnen keine irrationale und inkommensurable Größe; es besitzt kein intuitives, sondern nur ein kombinierendes Vermögen.

In der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigt sich, daß bei Diderot und den Enzyklopädisten das Genie in Frankreich zuerst als etwas Instinktives und Dämonisches aufgefaßt wird. Die Regeln werden von ihnen als überflüssige Fesseln erkannt. Die Seele des Künstlers ist kein „toter Spiegel", sondern eine tätige Kraft, ein schöpferisches Vermögen. Der Geschmack wird von ihnen in seiner Differenzierung erkannt und sie vertreten eine für Frankreich völlig neue Auffassung und Bewertung der künstlerischen Individualität.

Leibniz' Bedeutung für die Geschichte des Geniebegriffs zeigt sich darin, daß er, indem er die Seele zum Prinzip der Weltansicht macht und als eigengesetzlichen Mikrokosmos betrachtet, den qualitativen Individualismus der Sturm und Drang-Zeit begründet. Er schreibt der architektonisch-nachahmenden Persönlichkeit Gottähnlichkeit zu und bereitet die Auffassung des teleologischen Verfahrens des autonomen „großen Geistes" in der rationalistischen, deutschen Ästhetik vor. Außerdem ist seine Lehre von dem „wogenden Grund der Seele" und von den unbewußten Vorstellungen von großer psychologischer Wichtigkeit für die Erklärung des künstlerischen Schaffens gewesen.

Gottsched hat in Deutschland zuerst den Versuch gemacht, das Wesen des dichterischen „großen Geistes" zu bestimmen. Er

findet die „vollkommene Mischung“ aller Erkenntnis- und Gemütskräfte für einen Poeten erforderlich. Die psychologischen Bestimmungen hat er Wolff, seine Auffassung der „Inspiration“ Boileau entlehnt.

Die Schweizer haben in Anschluß an Addison die Bedeutung der schöpferischen Phantasie für das Schaffen des Künstlers und unter Leibniz' Einfluß die „architektonische“ Beschaffenheit und das teleologische Element im Wirken des schöpferischen Geistes erkannt. Sie haben die Freiheit des „großen Geistes“ von dem Kodex der althergebrachten Regeln verkündet und den Dichter wie Shaftesbury eine zweite Gottheit genannt, sei es auch in moralisierendem Sinne.

Baumgarten gebührt das Verdienst, als erster eine begriffliche Bestimmung des Genies im allgemeinen gegeben zu haben. Er ist wohl außerdem der erste deutsche Ästhetiker, der die Forderung der Originalität in der Erfindung des schöpferischen Geistes aufstellt, der die „Untererkenntniskräfte“, das Gefühl, bewertet und vom Dichter will, daß er die „Sprache des Herzens“ rede.

Gellerts Bedeutung besteht vor allem darin, daß er die Regeln schon vor Young als unwesentlich für das Schaffen des Künstlers betrachtet.

Mendelssohn ist zwar ein Schüler Baumgartens, aber zeigt doch, indem er das Genie als „produktives“ Vermögen über den bloß „korrigierenden“ Geschmack stellt, daß er das Kommen einer neuen Zeit ahnte.

Sulzer, ebenfalls aus der Schule Baumgartens hervorgegangen, schließt sich zugleich an die energetische Psychologie des „echten“ Leibniz, des Verfassers der 1765 erschienenen 'Nouveaux Essais' an. Das Genie wird nun nicht mehr als das Verhältnis gewisser Kräfte vorausgesetzt und bestimmt, sondern als die Quelle der Wirksamkeit dieser Kräfte psychologisch erklärt. Es ist auch ihm kein „passiver Spiegel“ mehr, sondern eine unbewußt wirkende schöpferische Kraft.

Lessings[1]) Verhältnis zum Geniebegriff ist noch ganz rationalistisch orientiert. Wie die Schweizer betont er das „Teleologische“ und „Architektonische“ im Schaffen des Künstlers. Gleich Shaftesbury betrachtet er ihn als eine „zweite Gottheit“. Aber

---

[1]) Von hier ab Zusammenfassung aus dem unveröffentlichten Manuskript des 2. Bandes.

im Grunde sieht er im Genie nur den größten Kunstverstand, ist ihm das Dichten ein Wissen und der Dichter mehr ein „Umgestalter" als ein Schöpfer[1]).

Das aristotelische, objektivistische Prinzip der Naturnachahmung, das Meier schon 1744 bekämpfte, ist um das Jahr 1760 theoretisch überwunden. Wie in England und in Frankreich vertieft man sich nun auch in Deutschland in die subjektiven Bedingungen, die das Schaffen des Künstlers bestimmen. Die kausale Untersuchung will auf verschiedenen Gebieten die Kraft und Funktion erkennen, aus welcher Kunst und Dichtung entspringen[2]).

Jedoch alle Kritiker und Ästhetiker, die bis etwa 1760 über das Genie schrieben, wollten es psychologisch analysieren und meinten, daß es rational erforschbar und erfaßbar sei. Es war ihnen weder ein unlösbares Problem, noch ein Mysterium. Nur einem Ästhetiker und Kritiker jener Zeit ist das Genie ein Problem gewesen, das aller rationalen Erklärung spottete, nur einem wurde es zum mystischen Erlebnis. Bei Hamann, dem Todfeind des Rationalismus, sehen wir zuerst eine völlige Umwandlung in der Anschauung vom Wesen des Genies. Ihm ist das Genie nicht mehr Anlage „Ingenium", sondern, wie später für Gerstenberg, Herder, Lavater, Lenz und Goethe die unmittelbare Offenbarung eines „Genius". Das ausschließlich empiristische und psychologische Interesse an dem Genieproblem verschwindet und hauptsächlich wird es von jetzt an vom religiösen Standpunkt aus betrachtet und bewertet. — In seinem grundlegenden Werk über Hamann[3]) hat Rudolf Unger gezeigt, wie seine Ästhetik aus einer religiös-symbolischen Geisteswelt erwachsen ist und welch einen, bis in letzte religiöse Tiefen sich erstreckenden, geistigen Hintergrund sie besitzt. Wie Young sieht er das Genie als eine irrationale Größe und betrachtet es als die ewige, unversiegbare Quelle originaler Neuschöpfung. Hamann hat außerdem den Autonomiegedanken des Pietismus und der Mystik vom religiösen auf das ästhetische Gebiet übertragen und so ist ihm das Bewußtsein der absoluten Freiheit des Genies aus den tiefsten, religiösen Gründen entstanden. „Aus der stärksten Wertung des Sensualismus, der

[1]) Vgl. die ausgezeichneten Darlegungen in H. A. Korffs „Geist der Goethezeit". I. Band. Leipzig 1923, S. 124 ff.

[2]) Vgl. Diltheys Aufsatz: „Die Einbildungskraft des Dichters" in 'Philosophische Aufsätze', Zeller gewidmet. Leipzig 1887.

[3]) „Hamann und die Aufklärung". Jena 1911, S. 204 ff.

absoluten Ungebundenheit an außenstehende Satzungen und aus der einseitigen Stoßkraft der Originalität formte er den ersten Genietyp“ [1]).

I.

In seinem Werke: ‘Herder als Faust’ [2]) hat Günther Jacoby mit Recht das Gefühl als den „Schlüssel“ zum Wesen des jugendlichen Herder betrachtet. Das Gefühl ist ihm das Ursprüngliche, die Erkenntnis, das Abgeleitete. Rousseaus Wahlspruch: „Le sentiment est plus que la raison“ war auch die Losung des jungen Herder.

Mit dieser Auffassung vom Primat des Gefühls und der Empfindung, welche die treibenden Mächte der Seele sind, knüpft Herder bekanntlich an die energetische und aktivistische Psychologie Shaftesburys und des „echten“ Leibniz an. Leibniz' Lehre von den „dunklen Vorstellungen“ und dem „wogenden Grund der Seele“ bildet das theoretische Fundament für Herders irrationale Psychologie [3]) Herder betont wie Hamann immer wieder das Emotionale, Affektive und Instinktive des Seelenlebens. — Jede Individualität ist auch ihm etwas qualitativ Eigenartiges und Eigenwertiges, eine „unaussprechliche Sache“ (Suphans Ausgabe V, 502) und deshalb ist ihm auch das von „Leidenschaften und Empfindungen gebildete“ Genie (I, 349) nicht rational psychologisch erkennbar, sondern nur durch ein gefühlsmäßiges, kongeniales Miterleben, eine intuitive Schau erfaßbar [4]).

Versuche eine begriffliche allgemeine Bestimmung vom Wesen des Genies zu geben, finden wir bei dem jungen Herder deshalb nur selten. Er kennt und nennt zwar fast sämtliche Theorien über des Wesen des Genies, die zu jener Zeit erschienen waren. So nennt er Youngs 'Conjectures' [5]) (I, 121 f. u. ö.), dann Betrachtungen deutscher „Weltweisen“, die das Genie, den Originalgeist und die Erfindung zergliedern: Sulzers Abhandlung [6]); die ‘Untersuchungen zweier Ungenannten’ [Resewitz [7]) und

[1]) Widmaier in der ‘Einleitung’ zu seiner Auswahl aus Hamanns Schriften im Inselverlag Leipzig 1921, S. 22.

[2]) Leipzig 1911, S. 372 f.

[3]) Vgl. Kuno Fischer, Leibniz. Heidelberg 1902, S. 68 ff.

[4]) Vgl. von Lempicki, Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Göttingen 1920, S. 372 ff.

[5]) Vgl. meinen ‘Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs’ I, S. 29 ff.

[6]) Ebda. S. 143 ff.

[7]) Ebda. S. 115 ff.

Flögel[1])] (I, 255); die Besprechung des Resewitz'schen 'Versuchs' von Mendelssohn[2]) (I, 525); Shaftesburys 'Characteristics'[3]) I, 249, 305 u. ö.); einen Klopstockschen Aufsatz im 'Nordischen Aufseher' (III, 250); Riedels Abhandlung in seiner 'Theorie der schönen Künste' (IV, 153 f.); Huartes 'Examen de Ingenios' (IV, 458 u. ö.); Schlegels Aufsatz zu seiner Batteuxübersetzung (V, 205 f.); Helvetius[4]) (V, 205 u. ö.); Addison[5]) (VIII, 256). Er kannte natürlich Batteux'[6]), Dubos'[7]) und Baumgartens Theorien[8]) und auch Treschos 'Betrachtungen'[9]) wird er ohne Zweifel gelesen haben. Jedoch scheint es dem jugendlichen Herder in den ersten Jahren seiner literarischen Tätigkeit überhaupt zwecklos das Genie zu „zergliedern", da dies zu dessen „Erweckung" nichts beitrage: „... bei aller Mühe bleibt die „vivida vis animi" so unangetastet, als der „rector Archaeus" bei den Scheidekünstlern[10])... Je mehr Seelenkräfte der Weltweise herzählet, die zum Genie gehören; je mehr Ingredienzien er in diesem Salböl der Geister[11]) antrifft, je mehr kann ich zweifeln, ob mir nicht eine davon entging: und niemand war groß, der an seiner Größe zweifelte, und jemand höher als sich schätzte" (I, 255). In der Rezension der Schlegelschen Abhandlung wird das „Proteusartige" des Begriffs betont und heißt es „Es geht mit dem Wort Genie so, wie mit allen dergleichen feinen complexen Begriffen: sie werden als Phänomen hie und da mit Intuition erkannt: aber nirgends eigentlich deutlich abgesondert..." Die Baumgartensche oder Sulzersche Erklärung scheint ihm jetzt die beste, weil sie ihm die „vielfassendste" zu sein scheint (V, 285 f.). Auch in der Abhandlung über 'Die Ursachen des gesunkenen Geschmacks' (1775) ist ihm „das Genie" eine „Menge

[1]) Ebda. S. 125 ff.
[2]) Ebda. S. 134 f.
[3]) Ebda. S. 16 ff.
[4]) Ebda. S. 60 ff.
[5]) Ebda. S. 24 ff.
[6]) Ebda. S. 56 ff.
[7]) Ebda. S. 49 ff.
[8]) Ebda. S. 97 ff.
[9]) Ebda. S. 111 ff. und 159 ff.
[10]) Vgl. für die Ausdrücke „vivida vis animi" und „rector Archaeus" die Ausführungen von Jacoby a. a. O. S. 275 ff.
[11]) Vgl. für den Ausdruck „Salböl" in christlich-religiösem Sinn: Hildebrand im 'Deutschen Wörterbuch' unter „Genie" Sp. 3396 (auch unter „Geist" Sp. 2718).

in- oder extensiv strebender Seelenkräfte „oder noch allgemeiner „eine Sammlung Naturkräfte“ (V, 600 ff.). In der Tatsache, daß ihm diese Bestimmungen offenbar genügen, zeigt es sich also, daß der junge Herder, wo er versucht eine allgemeine Begriffsumgrenzung des Genies zu geben, nicht über den Standpunkt Baumgarten-Sulzers hinauskommt und daß er über das Wesen des Genies in rational-psychologischer Hinsicht nichts Neues zu sagen weiß. Dies ist nur daraus zu erklären, daß der junge Herder nicht fähig war über das was er in tiefster Seele als Mysterium erlebte, etwas Bestimmtes auszusagen. Ihm wie Hamann war das Genie ein Geheimnis, das aller rationellen Erklärungen spottete. Er hätte damals, wie Lavater[1]) die Worte Rousseaus zu den seinigen machen können: „Ne cherchez point jeune artiste ce que c'est le génie. En as tu: tu le sens en toi même. N'en as tu pas: tu ne le connaitras jamais“.

Dennoch kann man von einer „Genielehre“ des jungen Herder sprechen, welche zwar nicht in systematischen Abhandlungen ausgeführt wurde und in unzweideutigen Begriffen ihren Ausdruck gefunden hat, die aber doch seiner ganzen Lebens-, Welt- und Kunstanschauung das charakteristische Gepräge verleiht.

Herders leidenschaftlicher Drang nach der Erkenntnis und dem Erleben des Göttlichen und nach dem „Anschauen“ seiner Offenbarungen in Leben und Geschichte, seine glühende Begeisterung für das wahrhaft Ursprüngliche und Natürliche, sein ungeheuer starkes Bedürfnis nach Heldenverehrung und „Spiegelung“ im Großen und Erhabenen fanden ihre tiefste Befriedigung und letzte Verwirklichung in dem Glauben an den „Genius“. Der „Genius“ in ihm inspirierte ihn und begeisterte ihn zum Schaffen, beruhigte seine äußerst erregbare, gequälte, von den verschiedensten Stimmungen zerrissene Seele und war ihm Richte und Stütze im Leben. Das Erkennen des „Genius“ in andren Persönlichkeiten und geschichtlichen Realitäten wurde ihm zum beseeligenden mystischen Erlebnis und erhöhte zugleich im stärksten Maße sein eigenes Persönlichkeitsbewußtsein.

In diesen Glauben an den „Genius“, den Dämon in ihm, „flüchtete sich das blöde, zurückgeschüchterte Selbstgefühl des Jüng-

---

[1]) Vgl. Lavaters 'Ausgewählte Schriften'. Zürich 1844, S. 304. (Über Lavaters Geniebegriff vgl. die Darlegungen von Chr. Janentzky, J. C. Lavaters Sturm und Drang im Zusammenhang seines religiösen Bewußtseins. Halle 1916, S. 143 ff.).

lings[1])" Er horchte andächtig auf dessen Stimme. Er besingt ihn als „Freund", „Engelsbruder", „Mentor" in dem Jugendgedicht 'An den Genius' (XXIX, S. 247 f.). Er erscheint ihm in einem andren zu Mitternacht, verschwindet dann, ihm seine Hilfe versagend und in stammelnden Worten spricht Herder über die schreckliche Vision wie Faust nach der Erscheinung des Erdgeistes (XXIX, S. 249 f.[2])). Wiederholt spricht er von dem „Genius" und dem „Einhauch" des „sokratischen Dämons" (I, 130; II, 160, 255; IV, 374, 478; V, 568 u. ö. in den Briefen an Hamann.) Seinen Glauben an den Genius als prophetisches Orakel bekennt er in dem Gedicht 'An den Genius der Zukunft', auf der Seereise 1769 geschrieben und ergreifend ist das Gebet an den Genius in dem Journal der Reise: „O Genius! werde ich dich erkennen? Die Jahre meiner Jugend gehen vorüber: mein Frühling schleicht ungenossen vorbei: meine Früchte waren zu früh reif und unzeitig. Führer meiner Jugend und du hülltest dich in Schatten! — — Mein Genius rief mich zu den Wissenschaften, zur Philosophie. Ich dachte frühe: frühe riß ich mich los von der Menschlichen Gesellschaft, und sah im Wasser eine neue Welt hangen, und ging, um einsam mit der Frühlingsblume zu sprechen (...). Ich ward nie, was ich werden sollte (...), sondern immer was anders (...). Genius, durch welche Wege bin ich geführt und umhergeworfen (...). Genius! willst du mir nicht diese Hülfe geben? Mich durch Erfahrung bilden? mir das Reich der Wahrheit entsiegeln?" (IV, 463 f.).

Obwohl Herder erst viel später in den „Briefen an Georg Müller" in der Rede über 'Den Genius der Schule' und in der 'Kalligone' versucht hat seine Auffassung des „Genius" historisch und theoretisch näher zu begründen, so finden wir doch in einigen Briefen jener Zeit und in der Anmerkung zu dem Gedicht 'Genius der Zukunft' wichtige theoretische Betrachtungen über diesen Glauben. So lesen wir in einem Brief an seine Braut aus Straßburg:

„Ich glaube jeder Mensch hat einen Genius, das ist im tiefsten Grunde seiner Seele eine gewisse göttliche, prophetische Gabe, die ihn leitet: ein Licht, das, wenn wir darauf merkten und wenn wirs nicht durch Vernunftschlüsse und Gesellschaftsklugheit (...) ganz betäubten und auslöschten, ich sage, was uns dann eben auf dem dunkelsten Punkt der Scheidewege einen Strahl, einen plötzlichen Blitz vorwirft: wo wir eine Szene sehen, oft ohne Grund und Wahrscheinlichkeit, auf deren Ahndung ich aber unendlich viel halte. Das war der Dämon des Sokrates, er hat ihn nicht betrogen, er betrügt nie (...) es gehört auch zu

[1]) Haym, 'Herder', I. Bd. Berlin 1880, S. 19.

[2]) Vgl. hierzu Jacoby, a. a. O. S. 73 ff. und besonders 84 ff.

ihm so viel innerliche Trene und Aufmerksamkeit, daß ihn nur achtsame Seelen, die nicht aus gemeinem Koth geformt sind und die eine gewisse innerliche Unschuld haben, bemerken können."

Der Genius steht also hier dem „sensus communis" gegenüber als Ahnung und Glaube.

In dem Brief an Lavater vom 30. Okt. 1772 heißt es, nachdem er über „den künftigen Engel in ihm" gesprochen:

... „wie wünschte ich einen Genius bei mir zu haben, der mir jedesmal auch im kleinsten Zustand meines Lebens genau sagte: ‚Siehe, hier ist gerade der Keim der Zukunft, der Vervollkommnung, des Himmels.' Das war, mein Freund, vielleicht Sokrates' Dämon: das ist Ihr Bild des Erlösers, (...) das ist (...) das einzige und wahre Band, wodurch jede gute Seele mit der Ewigkeit zusammenhängt."

Hier wird also der Glaube an den Genius dem Glauben an eine ethische Vervollkommnung gleichgestellt; dies ist erklärbar aus der starken religiösen Verinnerlichung jener Jahre.[1])

In einem anderen, psychologisierenden Sinne äußert sich Herder in der Anmerkung zu dem obengenannten Gedicht:

„Der Verfasser glaubt aus langen innigen Bemerkungen seiner Seele, daß aus der Summe der vergangenen Lebenserfahrungen im Grunde des Gemüts gewisse Resultate, Axiome des Lebens liegen bleiben, die in schnellen oder ganz ungewissen Verlegenheiten, wo die kalte Vernunft nicht oder falsche Ratgeberin ist, wie Blitze auffahren, und dem, der ihnen treu folgt, sichere Fackeln seyn können, wo sonst Alles dunkel wäre. Er glaubt ferner, daß diese bei gewissen Menschen sehr hoch erhöht werden können, und sehr oft zu sichern Weissagern, Traumgöttern, Orakeln, Ahndungsschwestern erhöht worden sind, und daß fast kein großer Mann da ohne gewesen oder zum Ziel gelangt sei ..." (XXIX, 322).

Herders Lehre vom Genius im subjektiven Sinne ist, wie mir scheint, zum Teil auf seine metaphysische Überzeugung zurückzuführen, daß das Seelenleben, dessen Grundlage das (unbewußte) Gefühl ist, einer, das Empirische überschreitenden Steigerung fähig ist, die zu einem „visionären" Anschauen führen kann.

Von historischem Standpunkt aus schließt er sich der antiken, stoischen Auffassung des Genius[2]) und den religiösen Vorstellungen des „Schutzengels"[3]) an. Vor allem aber war natürlich Hamanns Glaube an die „Inspiration" und an das „Besessensein" vom Gott

---

[1]) Vgl. R. Unger, Herder, Novalis und Kleist. Frankfurt a. M. 1922, S. 10.

[2]) Vgl. für das Fortwirken der antiken Auffassung des Genius, die im 16. Jahrhundert aus der römischen Sprache und Gedankenwelt der Humanisten in die deutsche geriet: Hildebrand im 'Deutsch. Wörterbuch' unter „Genie" Sp. 3396.

[3]) Vgl. für die religiöse Auffassung des Genius als „Schutzengel" Herders Predigt (XXXII, S. 351 ff.).

und seine Verherrlichung des sokratischen Dämonions von großer Bedeutung für Herder[1]). Schließlich ist in diesem Zusammenhang der Franzose Thomas zu nennen, dessen 'Eloges' er auf seinen Spaziergängen in Nantes eifrig las. Über Thomas' 'Schreiende Elogen' spottet er schon in dem Entwurf zu einer 'Denkschrift auf A. G. Baumgarten usw.' (XXXII, S. 176), später in dem Aufsatz 'Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele' äußert er sich noch abfälliger über sie; in Nantes aber machte er Auszüge aus diesen 'Eloges', die er unter der Aufschrift: 'Über die Bildung menschlicher Seelen' zusammenfaßte (IV, 462 ff).

Thomas war ein Zeitgenosse und Freund d'Alemberts, Marmontels und Chamforts. Die Korrespondenz mit seinem Jugendfreund Barthe hat neuerdings die 'Revue d'histoire littéraire' veröffentlicht (1917 ff.). Er gehörte zu den angesehensten und beliebtesten Schriftstellern seiner Zeit und seine 'Eloges' auf „Maurice Comte de Saxe", Daguessau, Dugay-Trouin, Sully, Descartes und den „Dauphin" wurden von der französischen Akademie preisgekrönt. Die glänzende Beredsamkeit seiner Schriften, die aber oft zum Schwulst ausartete, so daß Voltaire gesagt haben soll „remplaçons Gali-Mathias par Gali-Thomas", machte offenbar großen Eindruck auf Herder, trotz seiner Abneigung gegen Thomas', „Gemeinplätze", das „Rednerische" und die „Aufstutzungen" seiner Werke. Was aber den jungen Herder am lebhaftesten interessierte, das war außer der begeisterten 'Heldenverehrung' Thomas' dessen Auffassung vom Genius. Auch Thomas vertritt die Ansicht, daß das Genie tatsächlich „inspiriert" wird, daß es intuitiv erfindet und instinktmäßig schafft. Z. B. in den 'Eloges' III. Bd., S. 4 (Ausgabe Paris 1793) heißt es: „Socrate crut avoir un Génie qui veilloit auprès de lui. Ne pourroit-on pas dire que tous les grands Hommes en ont un qui les guide dans la route que leur a tracée la nature, et les y entraîne comme par un ascendant invincible" (von Herder übersetzt IV, 463); ferner: Bd. III, 32 „... ces coups de lumière qui sont comme les inspirations du génie"; IV, S. 47 f.: „C'est ainsi que les grands Hommes découvrent, comme par inspiration des vérités que les hommes ordinaires n'entendent quelquefois qu'au bout de cent ans de pratique et d'étude..."

---

[1]) Vgl. auch Marie Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme usw. Leipzig 1907, S. 100 f.



II.

Herders Glaube an den inspirierenden Genius in subjektivem Sinne verbindet sich nun weiter mit der Überzeugung des kosmischen Wertes und Sinnes des erfinderischen, original-schöpferischen Genies in objektivem Sinn. Dies wird als das mystisch-inspirierte Organ der Gottheit erkannt, die sich durch den schöpferischen Geist in Leben und Geschichte offenbart.

Zunächst betrachten wir die Forderung der „Originalität" des schöpferischen Genies.

Bekanntlich haben im 18. Jahrhundert die Engländer Shaftesbury, Addison und Young zuerst wieder die Originalität als das wesentliche Merkmal des Genies aufgefaßt. Dr. Johnsons Ausspruch: „The highest Praise of Genius is original invention" umschreibt das Ideal einer ganzen Epoche[1]). Diese Bewertung und Forderung des originalen schöpferischen Genies übernahm Herder der psychologischen, subjektivistischen englischen Ästhetik und er verband diese mit dem qualitativen Individualismus Leibniz'. — In seinem Buch 'Edward Young in Germany'[2]) hat J. L. Kind besonders auf den Einfluß Youngs auf Herder hingewiesen. Er hat gezeigt, wie genau Herder Young kannte und wie er ihn verehrte. Herder hat die 'Conjectures' studiert und exzerpiert, er zitiert sie öfters und wir finden in seinen Schriften zahlreiche Vergleiche, die er auch, ohne Young zu nennen, offenbar dessen 'Conjectures' entnommen hat. Herder findet wie Young die sklavische Nachahmung der Alten verhängnisvoll; in dem Kampf um die Antike sind sie völlig einig. Ebenso in der Verwerfung der Regeln und in der Verherrlichung des autonomen, gigantischen Original-Genies. Auch für Herder sind Homer und Shakespeare „Naturdichter", und auch er stellt „Philosophie" dem Genie gegenüber und betont das Organische seines Wirkens und das Instinktive, Magische, Inspiratorische seines Schaffens[3]), im völligen Gegensatz zu der rationalistischen Genieauffassung, die ja das „Architektonische" und die bewußte „Orientierung" nach Zwecken als das Wesentliche beim Kunstschaffen betrachtete.

Wodurch sich aber der junge Herder von Young durchaus unterscheidet: in der kosmischen Auffassung und Bewertung des

---

[1]) Vgl. meinen 'Versuch einer Gesch. des Geniebegr.' I, S. 47f.

[2]) New York 1916, S. 40ff.

[3]) Vgl. die Belege bei Kind, a. a. O.

originalen, schöpferischen Geistes, dies hat Kind nicht beachtet. — Young wiederholt zwar öfters die traditionelle Behauptung, daß das Genie etwas „Göttliches“ ist; daß es aber, wie Herder meint, „gottähnlich“, ja „gottgleich“ schafft, sagt er nirgends.

Young war, wie Hamann Theist: ihm wäre, wie diesem, jene Behauptung eine Blasphemie gewesen. Herder war jedoch wie Shaftesbury Panentheist, deshalb ist ihm das Gottgleiche des „Natur fühlenden“ und „Natur schaffenden“ Genies etwas Selbstverständliches.

Zeugnisse für die „Gottähnlichkeit“, das „Prometheische“ des genialen „erfinderischen“ Geistes finden wir schon in den frühesten Schriften Herders, z. B. in dem ‘Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst’: „Wir wollen hier nicht untersuchen, ob die Götter Erfinder gewesen oder die Erfinder Götter ...“ (XXXII, 93); „hat Prometheus unter den Griechen den Feuerfunken des Genies vom Himmel gestohlen, so hat der skaldrische Prometheus dies auch gethan“ (ebd. 94). „Es entstanden Abfällige, die durch Erfindungen und Wunderthaten Männer von großem Namen und gleichsam Götter der Welt wurden“ (ebd. 134). Wiederholt nennt Herder später den Dichter wie Klopstock „Geistschöpfer“, spricht er von der „Schöpfersmacht“, dem „schöpferischen Dasein“ des Dichters und wendet er das Prometheussymbol an (z. B. I, 256, III, 103; V, 49 u. ö.) In dem Shakespeareaufsatz [1]) wird Shakespeare ein „Vertrauter der Gottheit“ genannt, er ist ein „dramatischer Gott“ u. ä. (V, S. 218 ff.). — In all diesen Bildern und Vergleichungen ist jedoch nichts zu entdecken, was für Herder durchaus eigentümlich wäre; mit der Analogie vom schöpferischen Dichter mit der Gottheit schließt er sich einer in der Renaissance wie im 18. Jahrhundert weit verbreiteten Tradition an. Tasso, Scaliger, Bruno, Vico, Leibniz, Shaftesbury, die Schweizer, der junge Baumgarten, Lessing und Lavater haben, allerdings in einem jeweils nach ihrer metaphysischen und ästhetischen Anschauungsweise modifizierten Sinne, den „schöpferischen Dichter“ eine zweite Gottheit genannt; nach den Untersuchungen von Spingarn und Walzel ist dies eine allgemein bekannte Tatsache, die keiner näheren Begründung und Ausführung mehr bedarf. — Was aber bisher nur Burdach genügend beachtet hat, das sind die An-

[1]) Vgl. hierfür besonders Walzel, „Das Prometheussymbol“ usw. Leipzig und Berlin 1910, S. 12 ff. und Gundolf, „Shakespeare und der deutsche Geist“, Berlin 1914, S. 205 ff.



schauungen des Mystikers Herder über das Genie in den theologischen Schriften und Dichtungen aus der Bückeburger Zeit. Auch hier finden wir neben der Vergleichung des schöpferischen Menschen mit der Gottheit die Gleichung: der schöpferische, erfinderische Mensch ist Gott; jedoch nun nicht mehr ausschließlich wie in den früheren Schriften in ästhetischem, sondern in mystisch-religiösem Sinne; ein Motiv, das sich in den Jugendgedichten schon häufig findet (vgl. z. B. XXIX, 8, 235 ff., 246, 258).

Wir betrachten zunächst die „Archäologie des Morgenlandes“ (1769[1]).

Erst begegnen wir auch hier wieder der Analogie der erfinderischen „originalen“ Persönlichkeit mit Gott: „An Würksamkeit, an Wiszenschaft, an Kunst und Erfindung wird er [der Mensch] ein nachahmender Gott sein, ein zweiter Schöpfer“ (VI, 28 u. ö). Gott selbst ist Künstler, der „des Anschauens seiner Werke genießt“ (VI, 29). Der Mensch wird „ein kleiner Gott“ genannt (VI, 64); Newton und Leibniz sind „Boten“ der Gottheit (V, 89, vgl. V, 569). Auch in den 'Unterhaltungen und Briefen über die ältesten Urkunden' (1771, 1772), wird über die 'Prometheusgabe der Seele' (VI, 140), über das „Nachahmende der Gottheit“ in ihm als Natur des Menschen gesprochen (VI, 152).

In dem grandiosen 'Morgengesang', 'Die Schöpfung', die poetische Darstellung der 'Archäologie', offenbart sich uns der Mystiker in Herder und wird das tiefste Wesen des schöpferischen Menschen als identisch mit dem Wesen Gottes, nicht nur als objektive Erkenntnis, sondern auch als subjektives Erlebnis ausgesprochen.

Nachdem Herder das Licht als „Strahl von Gottes Angesicht“ in seinen Erscheinungen gepriesen, dann die Schöpfung der Blumen, Pflanzen und Tiere besungen, ruft er aus:

„... die Schöpfung itzt am Ziel
harret, schweigt noch! — Ihr Gefühl
wandelt in sich, und vermißt
was Geschöpf und Schöpfer ist;
suchet Einen, der mit Geist
schmeckt und was er ist, geneußt,
suchet, der mit Gottesblick
alle Schöpfung strahlt zurück! —

[1]) Als Ergänzung zu den folgenden Ausführungen verweise ich auf die tiefschürfenden Untersuchungen Burdachs in seiner Abhandlung 'Faust und Moses' (Sitzungsber. d. königl. preuß. Akad. d. Wissensch., Bd. XXIII, Berlin 1912).

In sich, von sich. Und selbst sich
in sich stral' und walte frei
und wie Gott ein Schöpfer sei
Sieh' den suchet, jetzt am Ziel
Gottes Schöpfung, wirft Gefühl
in sich des, was sie vermißt,
und der Mensch — der Gott — er ist!
Neu Geschöpf, wie nenn ich dich! —
Gott der Schöpfung, lehre mich —
Doch ich bin, ich bin es ja,
dem dies Gottesbild geschah! —
Ich wie Gott! Da tritt in mich
Plan der Schöpfung, weitet sich,
drängt zusammen und wird Macht!
endet froh und jauchzt: vollbracht!" (XXIX, 443).

Das Thema der „Vergottung" des Ich wird nun näher ausgeführt: „Ich" bins in dem die Schöpfung sich „punktet". „Ich" bin die „Harmonie aller Wesen". „Fühlt" der Mensch die Schöpfung und Gott, so fühlt sich in ihm die Schöpfung und „erzielt" sich Gott im Menschen. Es strömt uns ein „unerschöpflich Meer von Ewigkeiten" hin und her, Christus ist Gottes Bild in Wort und Tat, ein „Menschenbild in Gottes Rath", „Mittler, Schöpfer und Pfleger". Doch nach dieser Hinwendung zum Christusgedanken schließt er das Gedicht, denn vor dem Abgrund „schweigt seine Zunge" ... (445).

Hier zeigt es sich also, daß in dem Menschen als „Schöpfer" Gottes, die Gottheit sich genießt, „spiegelt" und vollendet.

Dieser Gedanke der „Spiegelung" Gottes im Menschen, der in einer uralten mystischen Tradition wurzelt, findet sich auch in der 'Ältesten Urkunde' (1774) in der, wie Burdach feinsinnig dargelegt hat, Moses der erste geniale Seher ist, und „in die Reihe der Schöpfernaturen, der wie Naturkräfte wirkenden Menschheitslehrer, Dichter und Propheten rückt". Auch hier ist der schöpferische Mensch ein „Repräsentant" der Gottheit, „ein Untergott, ein Statthalter, ein Herrscher, — die Gottheit in seinem Bilde —" (VI, 248); dann: ein „erdeingehüllter Gott" (VI, 253), der „Knote der Schöpfung". — Gott selbst wird „Künstlerfreude" zugeschrieben (VI, 277), Gott „spiegelt sich" in dem „Urbild" seiner selbst „ab" (310). Der erste Buchstabenerfinder war ein „Göttlicher oder ein Gott!" ruft er mit Platon aus (394). — Im zweiten Band der „ältesten Urkunde" wird der erste Mensch, der „Lehrling Gottes", „Sprach- und Kunstschöpfer, Erfinder und Naturweise" (VII, 42) genannt; Erfindung

ist „Abdruck der Schöpfungskraft des Allerhöchsten“ (148), die Erfinder sind „Selbstgötter“ (154). In der gleichzeitigen Abhandlung 'Auch eine Philosophie der Geschichte' heißt es: „Kein großer Geist, durch den das Schicksal Veränderung bewirkt, kann freilich mit allem was er denkt und fühlt, nach der Gemeinregel jeder mittelmäßigen Seele gemessen werden. Es gibt Ausnahmen höherer Gattung, und meist alles Merkwürdige der Welt geschieht durch diese Ausnahmen. Die graden Linie gehen nur immer gerade fort, würden alles auf der Stelle lassen! Wenn nicht die Gottheit auch außerordentliche Menschen, Kometen [vgl. Youngs 'Conjectures', 1. Ausgabe 1759, S. 71] in die Sphären der ruhigen Sonnenbahn würfe, fallen und im tiefsten Falle sich wieder erheben ließe, wohin kein Auge der Erde sie verfolget (V, 583 f.).

Diese Geniereligion des jungen Herder findet ihre Grundlage wie schon bemerkt nicht im Transzendenten, wie für Young und Hamann, die in ihrer theozentrischen Weltauffassung und in ihrer christlichen Demut das Genie niemals der Gottheit gleichstellen konnten, sondern wie bei Shaftesbury in einem pluralistischen, dynamischen Panentheismus, der mit einer sensualistischen Mystik verbunden auftritt, wobei das Genie, der „Genius“, als die höchste Gestaltung und Offenbarung, als die Vollendung Gottes betrachtet wird. Gott ist auch für Herder eine lebendige, sich in der Geschichte verwirklichende, immanente Kraft und Macht, die sich, wie es später in dem geistverwandten pseudo-goethischen Naturhymnus heißt, „auseinandergesetzt hat, um sich selbst zu genießen“[1]. — Der in seinem Schaffensrausch glühende Herder, der in der Bückeburger Einsamkeit seine religiöse Wiedergeburt erfahren hatte, dessen Gefühl sich, nach Burdach, „in das mystische Auge des Herzens“ gewandelt hatte, erlebte, indem er extatische Visionen des geschichtlichen Lebens schaute, ein bisher ungekanntes Schöpferglück, das eine ungeheure Steigerung seines Gefühlslebens und seines Persönlichkeitsbewußtseins zur Folge hatte. Aus tiefstem Erleben konnte er ausrufen: „Selbstbewußtseyn, Schöpferkraft ist Götterwonne“ (aus der 1. Fassung des Gedichtes 'An sein Tagewerk', XXIX, S. 357).

Herder stellte sich mit dieser Vergottung des Ich, mit dieser kosmischen Auffassung und Bewertung der schöpferischen Per-

[1]) Vgl. den Aufsatz Diltheys, „Aus der Zeit der Spinozastudien Goethes“ in 'Gesammelte Schriften', Leipzig und Berlin 1914, II S. 397 ff.

sönlichkeit in die Reihe der großen Mystiker wie Meister Eckhart und Angelus Silesius[1]).

Auch bei Meister Eckhart[2]) erfährt Gott in dem „Fünklein" der Seele die reinste Spiegelung und auch er sagt: „got en kan sich nit verstan ane mich", „got en mac unser so wenig erbern als wir sin" und Angelus Silesius glaubt, „daß ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben", daß Gott in mir „das Feu'r", und ich ihm „der Schein" bin, daß Gott in mir „neugeboren" sein will.

So setzt Herder eine alte Tradition der Mystik fort: der „wesentliche" Mensch ist der Gottwerdung fähig und Gott sucht im Menschen das Ewige, Wesentliche um sich in ihm ganz zu erfüllen und zu verstehen. — So heißt es im Gedicht: 'Die Menschenseele' aus derselben Zeit:

„Wer bist Du [sprach eine Stimme zur Seele] den Brunn zu öffnen, wo die Gottheit quillet! Du? [mit ew'gem Streben
Ihm sangen schon die Himmel Lobesfülle voll Einklang hoch und her
als unvollendet er noch sann und stille
sich haucht? o Seele Er!
in Dich sich hauchte, gab Dir seinen Schleier
voll heller Dunkelheit
Dir, Heiligstes der Schöpfung, wo sein Feuer
Zum Himmel wallt und streut
der Allmachtsliebe Funken." (XXIX, 375 ff.).

Aber wie der junge Goethe, der ja auch in seinem faustischen Drang nach dem Anschauen und Erleben des Höchsten „schaffend Götterleben und Wonne" zu genießen glaubte, mit Entsetzen erfahren muß, daß der „schöne Augenblick" der Vergottung sich ihm wieder entzieht, so hat auch der Ekstatiker Herder erfahren müssen, daß kein Mensch ganz „vom Ewigen ausgefüllt" wird. Auch ihm, dessen Geist sich zu „hoch gebläht" hat, wird es schließlich bei seiner „Gottähnlichkeit bange" und er muß erkennen: zwischen

---

[1]) Obwohl eine Beeinflussung Herders durch die Mystik auf pietistischem Wege sehr gut nachzuweisen wäre, so glaube ich doch, daß Herder an erster Stelle an eigenem Erleben zu dieser höchsten Steigerung des Persönlichkeitsbewußtseins, zu dieser Vergottung des Ich gelangt ist.

[2]) Für die kosmische Bedeutung der Persönlichkeit bei Meister Eckhart verweise ich auf mein, in holländischer Sprache geschriebenes, Buch: 'De persoonlijkheidsidee bij Meister Eckhart, Leibniz en Goethe', Amsterdam 1920. Für den Zusammenhang der mittelalterlichen Mystik mit Gedanken Herders über den „Funken" der Seele, vgl. auch Hildebrand, 'Deutsches Wörterbuch' unter „Geist", Sp. 2714, II, 23 f.



Gott und der Menschenseele bleibt eine tiefe trennende Kluft und die letzte Erfüllung ist ihr versagt:

. . . .
„Von Gott, von Gottes heiliger Flamm' entglüht
Mein Herz: mein Geist strebt über die Erde hinauf.
Wohin? wohin entflammte Seele
Schwebst du auf Dädalus wächsernem Fittich
Und wagst des Himmels nimmer erstiegener Burg
Wagst dich dem Throne, wagest dem Abgrund dich
Zu nahen, den sonder End' und Anfang
Nimmer der Muse beschränkter Kreis mißt“ [1]).

Die Reaktion auf jenen Trieb zur Gottähnlichkeit und -gleichheit, auf jene mystische Sehnsucht nach der vollständigen Anschauung des Göttlichen, auf den aufs Höchste gesteigerten Subjektivismus und zugleich die Abwendung von dem extremen Irrationalismus seiner Jugend findet ihren theoretischen Ausdruck zuerst in Herders Preisschrift 'Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet' (1773) und weiter in den drei verschiedenen Fassungen des Aufsatzes 'Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele' (1774, 1775, 1778).

III.

Das Problem, mit dem sich Herder in der Preisschrift 'Ursachen des gesunkenen Geschmacks' beschäftigt, steht in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts im Mittelpunkt des Interesses: wie ist das Verhältnis vom Genie zum Geschmack aufzufassen, ist das Genie mit dem Geschmack letzten Endes identisch, sind es nur psychologisch verschiedene Stufen, oder ist der Gegensatz ein logischer, absoluter?

Im 17. Jahrhundert, als die Worte „Geschmack“, „Geist“ und „Genie“ Modewörter wurden, wurden sie häufig zusammengeworfen und verwechselt. Andere dagegen nahmen schon eine Differenz an und faßten das „Genie“ bereits als die produktive, „Geschmack“ als die urteilende Fähigkeit auf [2]).

Für die rationalistischen Klassizisten Boileau und Pope ist das Genie natürlich mit dem guten Geschmack identisch. A. Gerard untersucht 1758 das Verhältnis in seinem 'Essay on taste' und

---

[1]) Vgl. außer diesem aus Herders Nachlaß von Jacobi a. a. O. S. 304 mitgeteilten Gedicht ein ähnliches a. a. O. S. 303 und die Ausführungen a. a. O. S. 298 ff.

[2]) Croce, „Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks usw.“ Leipzig 1905, S. 460.

kommt zu dem Resultat, daß das Genie sich ohne den Geschmack nicht selbst „vollenden" kann, es hat dessen Hilfe vonnöten, damit dieser das Genie „führe" und „mäßige". Die größten Originale besaßen einen ihrem Genie angemessenen Geschmack[1]).

In der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts beschäftigt sich zuerst Batteux mit dem Verhältnis vom Genie zum Geschmack in seinem bekannten Werke: 'Les beaux arts réduits à un même principe' (1746) und kommt wieder zu dem Ergebnis: „la nature du gout et ses loix (...) sont entièrement d'accord avec la nature et les fonctions du Génie"[2]).

Die Enzyklopädisten jedoch, die das System der klassizistischen Ästhetik zersprengten und in aestheticis sich zu einem ausgesprochenen Relativismus bekannten, die die Differenzierung des Geschmacksurteils erkannten und denen die intuitive Einfühlung in die Variabilität der ästhetischen Erscheinungen als Vorbedingung des Schaffens galt, vertraten eine für Frankreich revolutionäre Auffassung, indem sie behaupteten: „le gout est souvent séparé du génie... Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut que'lle soit élégante, finie... pour être de génie il faut quelquefois qu'elle soit négligée, qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage." Shakespeare wird dem Racine, der „geniale" Homer dem „eleganten" Virgil gegenübergestellt[3]).

In der deutschen Ästhetik haben Gottsched und Bodmer den Geschmack natürlich noch als ein „analogon rationis" aufgefaßt[4]). Mendelssohn hat das Verdienst, zuerst Genie und Geschmack als psychologisch verschiedene Stufen erfaßt zu haben, ohne jedoch wie später die Stürmer und Dränger einen logischen Gegensatz zu formieren. Wie später Kant nimmt auch Mendelssohn an, daß das Genie als natürliche ursprüngliche Anlage von dem disziplinierten Geschmack „geführt" werden muß, und daß es auch ohne ihn Schönheiten, aber nur „unförmliche" hervorbringen kann[5]).

Nach Hamann, der den „bon goût" ebenso aus tiefster Seele haßte wie die „belle nature" und den „sens commun", bestimmt

---

[1]) Vgl. meinen 'Versuch' usw. S. 39.

[2]) Vgl. meinen 'Versuch' usw. S. 59.

[3]) Vgl. meinen 'Versuch' S. 73 ff.

[4]) Vgl. jetzt Bäumler, a. a. O. 2. Kap.

[5]) Vgl. meinen 'Versuch' S. 138 ff. und Sommerfeld, „Nicolai und der Sturm und Drang." Halle 1921, S. 127.

das schöpferische Genie von Rechts wegen die Normen des Geschmacks und nicht der geistige Durchschnitt[1]).

Auch der junge Herder verdammt natürlich erst die Gesetze des „guten Geschmacks“, denn das Genie „findet die Schönheiten selbst“ (I, 251). Er ärgert sich über die Franzosen, denen der Geschmack die Hauptsache und „tausendmal mehr als Genie“, das „verbannt“ ist oder „verspottet“ wird, oder „für dem Geschmack verkleinert“ (IV, 426).

Wesentlich anders aber betrachtet Herder das Verhältnis dieser beiden Größen in dem oben erwähnten Aufsatz.

Wie schon bemerkt, wird hierin das Genie in rational psychologischem Sinne bestimmt. Geschmack ist die „Ordnung der Seelenkräfte“, „Proportion jener strebenden Größen“ (V, 600 f.). Geschmack und Genie sind ihm nun keine (logischen) Gegensätze mehr ... „durch die simple Natur können sie sich nie einander verderben“ (601). Das Genie als eine „Sammlung Naturkräfte“ geht aber dem Geschmack voraus. Der Orient, wo lange die rohen, starken, erhabenen Genies lebten, ging Griechenland voraus, wo nach langen Versuchen und Kraftübungen die Ordnung der Kräfte erreicht und der Geschmack erzeugt wurde.

Geschmack ist ohne Genie ein Unding. „Im Gegentheil, je mehr Kräfte ein Genie hat, je rascher die Kräfte würken, desto mehr ist der Mentor des guten Geschmacks nöthig, damit sich die Kräfte nicht selbst einander überwältigen, zerrütten ...“ (602).

Deshalb wird es, wenn das Genie seine Kräfte nicht richtig anzuwenden weiß, elend mit dem „nachjammernden Geschmack stehen“ (603). In Zeiten der Barbarei und des verfallenen Geschmacks zeigt es sich immer wieder, daß nur Bildung durch Genies zur Ordnung, Schönheit und Gleichmaß „rückbilden“ kann und muß. „Genies, die also gebildet sind und weiter bilden, sind Ebenbilder der Gottheit (...) Schätze ihres Zeitaltes, Sterne im Dunkeln ...“ (604).

Ein Genie, das seine Kräfte überschätzt, oder ein Genie, das keinen Führer hat, wird Urbild des falschen Geschmacks, und das ist die Ursache vom verfallenden Geschmack in allen Zeitaltern, vom Standpunkte des Genies aus betrachtet (605). Das Genie, ein „Funke von Göttlichkeit“, kann selbst auf falschem Wege nur von Kräften des Genies und nicht von Regeln anderswohin gelockt

---

[1]) Vgl. Unger, Hamann usw., I, S. 300.

werden. „Jedes Samenkorn der Schöpfung wird nun durch sich selbst erstattet“ (606).

Die Vernunft ist dem Geschmack nicht entgegen. „Nur durch Vernunft, Beurtheilung, Überlegung“, kann der Geschmack wirken.

Wie Diderot[1]) vergleicht auch Herder das Genie mit dem Instinkt der Tiere, der den „Bienenverstand“ zur Vollendung nötig hat: „je edler ein Genie ist, in je würdigerer Sphäre er strebt, und je würdiger es sein Streben vollendet, desto mehr muß es treffende, umfassende Vernunft zeigen, im schnellsten Flammenton der Thätigkeit und Empfindung.“ „Der Schöpfer (...) genoß, geistig zu reden, den Augenblick der höchsten Vernunft und, sinnlich zu reden, den Augenblick des entzückendsten Geschmackes“ (S. 607). Herder führt nun weiter aus, wie die „wahre“ Vernunft den Geschmack bildet und umgekehrt wie der Geschmack auf die Vernunft wirkt und besonders wie die Griechen durch den Geschmack an Vernunft und durch ihre Vernunft an Geschmack gewonnen haben. Er untersucht dann, wie das Verhältnis von Geschmack und Tugend aufzufassen sei: „Geschmack sollte das Bild und Kleid der Tugend sein, wo sie gar nicht ist, ist auch ihr Bild und Kleid nicht mehr.“ Die Schönheit ist ihm, wie Nohl es treffend charakterisiert hat: „die sinnliche Erscheinung moralischer Qualitäten“[2]).

Er wendet sich nun dem eigentlichen Thema zu, und das Ergebnis seiner historischen Untersuchungen ist folgendes: Die Natur weckt die Genies und so lange sie dies tut, bereiten sich auch Perioden des Geschmacks und zwar in wechselnden Intervallen von Land zu Land: „Wir sind geboren Glückseligkeit der Menschen zu schaffen: Genies schafft der Schöpfer und aus Genies bildet sich der Geschmack von selbst“ (640).

Nachdem er noch auf die „praktischen“ Folgen seiner Untersuchungen hingewiesen hat, schließt er die Abhandlung mit einer kritischen Betrachtung über das „sich selbst bildende Genie“. Hier zeigt sich die Abwendung von seinen Jugendidealen am klarsten. Hatte er früher wie Young mit größtem Nachdruck immer wieder hingewiesen auf den alleinigen Wert des „einfältigen“, „natürlichen“, „unverdorbenen“, sich selbst „bildenden“ Genies, das auftritt wie Pallas aus dem Gehirn des „Jupiter“ (z. B. I, 275; IV, 227), so ruft

[1]) Vgl. meinen 'Versuch' S. 65.

[2]) „Joh. Gottfr. Herder“. Berlin o. J. S. LXIII.

er jetzt verdrossen aus: «„Aber Genie! das Genie wird sich von selbst bilden; oder gar kanns der Geschmack und die Werke der Alten verderben"». Ein böser Dämon hat den Grundsatz erfunden, der die häßlichste Lüge ist (...). «„Shakespeare, Shakespeare"», ruft man immer — und was denn Shakespeare? Hatte Shakespeare keinen Geschmack, keine Regeln? Mehr als jemand, nur es war Geschmack seiner Zeit, Regeln zu dem was Er erreichen konnte. Hätte er mit seinem Genie in den Zeiten der Alten gelebt, glaubt ihr daß er Geschmack mit Füßen würde von sich gestoßen haben ...?" (653).

Es zeigt sich uns also schon in dieser Abhandlung, daß Herders Geniebegriff eine Wandlung erfahren hat.

Zwar wird das Genie noch der Gottheit Ebenbild, ein Funke von Göttlichkeit genannt[1]), aber wir hören keine dithyrambischen Ergüsse über seine kosmische Bedeutung mehr. Der Ekstatiker Herder der „Archäologie" und der „ältesten Urkunden" beschreibt das Genie rational psychologisch, wie Baumgarten und Sulzer. Herder, der Schüler Rousseaus, Youngs und Hamanns, der in glühender Begeisterung die unumschränkte Freiheit des „Originalgenies" von allen Regeln des ästhetischen Kanons gefordert und die Gesetze des Geschmacks verdammt hatte, faßt nun das Verhältnis von Genie und Geschmack im Sinne des früher so verachteten Batteux auf. Wie für diesen und für Mendelssohn und Kant muß das Genie nun auch für Herder vom Geschmack „geführt" werden. — Schließlich ist die neue Bewertung der „Vernunft" von größter Bedeutung. Die früher „kalt" genannte Vernunft ist nun ein synthetisches, organisierendes, höchstes Prinzip geworden, das dem tiefsten Wesen des Menschen inhaerent ist.

Mit dieser Überwindung des einseitigen Irrationalismus, mit dieser Forderung der „Regelung" der Kräfte, der „Ordnung" und des „Gleichmaßes" wendet sich Herder entschieden von dem Hamann-Youngschen Geniekult ab und der Shaftesburyschen Auffassung des „moral artist" zu[2]). Noch deutlicher zeigt sich dies in den verschiedenen Fassungen der Abhandlung „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele", mit denen wir uns nun beschäftigen werden.

[1]) Vgl. auch die Preisschrift 'Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten', VIII, S. 433.

[2]) Vgl. meinen 'Versuch', S. 18ff.



Schon in der 1. Fassung (1774) vertritt Herder einen von Leibniz stammenden Phänomenalismus. Das, was Sommer als das Wesentliche der letzten Fassung bestimmt hat: „Aus der menschlichen Seele wird ein Gefühlsinhalt in die als Phänomene erkannten Dinge hineingetragen und die positive Wirklichkeit desselben behauptet“, gilt auch für diese erste[2]).

Das Motto „Deus in nobis [agitante callescimus illo]“ ist noch ganz im Geiste seiner mystischen Anschauungen aus der Zeit der „ältesten Urkunde“. Auch hier wird wieder gesprochen von dem „Spiegel“ der menschlichen Seele, in der die Kraft zu Erkennen nach dem Bilde der Gottheit tätig ist.

Er unterscheidet nun in dem III. Teil, nachdem er seine Auffassung, daß das Erkennen und Empfinden keine entgegengesetzten Prinzipien sind, zu begründen versucht hat, „Innigkeit“ und „Ausbildung“ als Fähigkeiten des menschlichen Geschöpfs (VIII, 251). „Ein Mensch mit innigem Empfindungsvermögen fühlt sich in jeden Gegenstand tief hinein und empfindet also Weniges aber viel“ (256). Ein sich innig und ganz fühlender, „völliger“, gesunder Mensch ist zum weisen und glücklichen Menschen veranlagt. Dieses hohe Ideal der Menschheit kann aber nicht oft existieren. Es entsteht durch das Überwiegen einer Wirksamkeit, Unförmlichkeit und es bilden sich so große Charaktere und Leidenschaften: „Je mehr also die Kunst der Theilanlage der Natur forthilft und durch vielfältige Anlässe den Menschen auf Eine Seite, zu Einem Zwecke hinreißt, um so mehr kann er unter Tausenden Genie und Held seiner Art werden bis zur Tollheit. Die Meisten, die in den Tollhäusern liegen, sind Genies; nur sie sind die wenigsten: die meisten ihrer Brüder laufen frei umher“ (257). (Herder sieht also jetzt eine Analogie zwischen „Genie und Wahnsinn“). Hierin liegt auch die Ursache davon, daß die Natur nur selten große Genies bildet: aus demselben Grunde weshalb sie so wenig Höcker bildet; denn „die Natur hält Maß“ (257). Helvetius wird getadelt, weil er viel zu „mechanisch“ über die sogenannten großen Männer und Leidenschaften in „Partikularsphären“ gesprochen.

Auch hier wird die „Vernunft“ als eine Ordnerin und Lenkerin

---

[1]) 'Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik' usw. Würzburg 1892, S. 312. Auf die Übereinstimmung von Herders metaphysischen Grundgedanken mit denen Vico's hat O. von Gemmingen in seiner Münchener Dissertation: 'Vico, Hamann und Herder', Borna-Leipzig 1918, hingewiesen.



der Leidenschaften aufgefaßt. Vernunft und Tugend werden im Kampf geboren und die erste „erzeigt sich eben mit unter Leidenschaften und Trieben durch Königskraft und Ordnung, die selbst die stärkste und reinste Leidenschaft werden soll“ (258). Das Ideal von Größe, Würde und Stärke der Menschheit kann nicht bestehen bei wilden, tierischen Leidenschaften und dürrer Vernunft, wenn diese auch in der Kunst und Politik brauchbar sind. Aber „alle Stärke ohne Vernunft und Güte ist entweder Abentheuer, sublime Narrheit oder Abscheulichkeit, die sich in beiderlei Fällen selbst straft... Wahrhaftig große Seelen sind tief eingedrückte Kraftpunkte, Pole um die sich ein ganzes Firmament drehet. Ihre tiefe Empfindung reifte zur tiefen Vernunft und erhabnen Güte“ (S. 259). Die Lebhaftigkeit und Schnelle mit Ausbreitung verbunden, bezeichnet man mit Geister (Esprits). „Das tiefe Genie hat Ausbreitung nöthig, damit es unter einer Empfindung nicht erläge. Das lebhafte Genie hat Innigkeit nöthig, damit es im Schönen der weiten Oberfläche nicht gar zerfließe“ (260). Während das Genie und die tiefe Leidenschaft der Mittelpunkt ist, so bilden der aufgeklärte und aufklärende Geist die „Radien und Strahlen“ umher.

Herder schließt seine Betrachtungen mit der Bemerkung, daß die ersten Genies, die das Menschengeschlecht bildeten, universal waren: sie waren im Keime der sich bildenden Gesellschaft vorzügliche, große, tätige und gute Menschen. Die Einheit der Erkenntnis- und Empfindungsvermögen differenzierte sich, und mit der Teilung der menschlichen Gesellschaft teilten sich die Fähigkeiten, und so wurden theoretische und praktische Genies in allen Klassen und Arten. Es entstanden die Halbdenker und Halbempfinder, Moralisten, die keine Täter waren, usw. Aber so schlimm diese Wandlung der „Sensation“ in „Sentiment“ war, für die Gesellschaft war sie doch gut (261).

Weil schon viel Klassifikationen des Genies gegeben sind, will Herder sich nicht weiter damit einlassen. Der Schluß der Abhandlung ist wieder ganz in Leibniz' Geiste. Der Mensch, dem hier nur ein kleiner Teil von Kenntnissen und Empfindungen zuteil wird, wird durch die „Unruhe“ weitergetrieben zu immer höheren Offenbarungen des Wahren und Guten und strebt hinauf zur Gottheit (262).

Es ergibt sich aus der Analyse dieser ersten Fassung der Abhandlung, daß Herder nicht mehr wie früher ausschließlich das

Emotionale und Affektive im Wirken des Genies betont, sondern wie in der Abhandlung von den „Ursachen des gesunkenen Geschmacks“ zeigt sich auch hier jene neue Bewertung der Vernunft, die zwar noch ein „Abglanz und Gegenschein der sinnlichen Kräfte“ genannt wird, aber doch wieder als das leitende, ordnende, organisierende Prinzip betrachtet wird. Sowohl der extreme Sensualismus als der „dürre“ Rationalismus werden als Einseitigkeiten erkannt und ein neues Ideal entsteht ihm: der harmonische Mensch mit „vollständigen“ Trieben, Empfindungen; der weise, glückliche Mensch, dessen Leidenschaften von der „Königskraft“ der tiefen, „herrlichen“ Vernunft gebändigt sind[1].

In der zweiten Fassung der Abhandlung (1775) tritt das neue Humanitätsideal noch stärker hervor. Der Mensch soll der „humanisierte Gott der Erde“ werden (295). Mitgefühl mit allem was uns gleich ist, ist seine Forderung. Das Gewissen ist die brüderliche Vernunft alles Lebendigen, Sensorium aller Harmonie der Schöpfung (297). Er fängt den 3. Abschnitt, in dem die Grundsätze besprochen werden, „die in Augenschein bringen, wie das Genie und der Charakter Eines Menschen vom Grad, Stärke, Lebhaftigkeit und von den Fortschritten abhange, die die Eine und andre dieser Fähigkeiten gewonnen, und in dem von dem Verhältnis, das sich zwischen beiden findet“, gehandelt wird, mit einem Motto aus Pascal an, in dem die „force et droiture d'esprit“ von der „étendue d'esprit“ unterschieden wird (314). Das Genie wird dann mit dem Charakter des Menschen identifiziert und als das „Gepräge“ der Kreatur von „der Hand des Schöpfers“ bestimmt (316).

Nur „gesunde“ Menschen können wahrhaftig erkennen und empfinden. Die Seele ist das lebende Symbol des Körpers. „Im innigen Gefühl seines belebten Baues wird ihm kein Glied, kein Teil von sich (...) entgehen. Dies ist lebendige Physiognomik ... es ist Eingebung und Offenbahrung des Gottes, der in uns wohnt“ (317).

Der Charakter wird ferner durch Visionen, Krankheiten und Träume bestimmt. — Die Einbildungskraft ist nicht nur dem Dichter eigen, sondern zu jeder Wissenschaft, zu jedem Genie und Charakter erforderlich und in jedem modifiziert sich diese Innigkeit und Ausbreitung anders. Ebenso werden „Witz“ und Gedächtnis nach

---

[1]) Vgl. auch den Aufsatz Bd. IX, 497 ff.

Innigkeit und Ausbreitung betrachtet. Nur ein Genie gibt's: Erkennen und Empfinden, inneres Leben der Apperzeption und Elastizität der Seele. Jede Einseitigkeit rächt sich: „Laß Swift und Voltäre witziger seyn als ein Rad von Farben, Ariost und Milton einbildungsreicher als Bellerophons Gaul (...); liegt Wahrheit nicht zum Grunde — wie bist du vom Himmel gefallen, du schöner Morgenstern Genie! und liegest da wie ein Erschlagener unter den Todten!" (322).

Nun stellt Herder die folgende wichtige Behauptung auf: Wenn Ausbreitung und Innigkeit der Kräfte die einzige Einteilung des Genies im Reiche der Geister ist, so ist die Natur an Genies nicht so unfruchtbar, als wir glauben. „Jedes Geschöpf von lebendigen Kräften ist Genie auf seiner Stelle, zu seinem Werk, an unendlich verschiedenen lebendigen Kräften ist die gesunde Natur reich" (323).

„Genie" bedeutet für Herder also nicht länger mehr eine inkommensurable Ausnahmeerscheinung, sondern eine in jedem lebendigen Menschen im Keim vorhandene Anlage. Herder meint, daß wir Genie nur nach der „Unförmlichkeit" schätzen, und wie in der 1. Fassung betont er den Zusammenhang von Genie und Wahnsinn. Voller Grimm wendet sich Herder gegen diejenigen, die ein Ungeheuer als „Engel des Lichts" anbeten: „Ist Genie das: wer wollte sich nicht dafür segnen? Ihre ersten Werkzeuge, die Regenten, und Führer des Menschengeschlechts hat die Natur mit Aussatz geschlagen ... Am ersten Genie Prometheus (...) nagt der Geier ..." (S. 324).

Im letzten Abschnitt werden die Grundsätze besprochen „wie das Genie und der Charakter eines Menschen von den Fortschritten abhange, die Eine oder die andre dieser Fähigkeiten gewonnen und von dem Verhältnis, das sich zwischen beiden findet." Was wir im Maß der Anschauung Genie nennen, heißt im Maß des Erkennens, Empfindens und Handelns Charakter. „Genie sollte immer Charakter werden" (325).

Herder weist darauf hin, wie bei der Erziehung eines jungen Menschen darauf geachtet werden soll, daß der ganze lebendige Mensch ausgebildet werde. Dem Jüngling erscheint im Traum ein Genius, der ihm seinen Weg zeigt als Prophet der Zukunft. Nach einigen Bemerkungen über die Entwicklung des jungen Genies zum Mann schließt er wieder mit der Verherrlichung des edlen, gesunden, menschlichen, harmonischen, großen Genies.

Wir sehen also auch in dieser 2. Fassung keine Bewunderung für das inkommensurable, „gigantische“ Genie mehr, sondern es zeigt sich darin ein durchaus kritisches Verhalten dem Geniekult jener Zeit gegenüber. Noch schärfer als in der 1. Fassung wird das „Einseitige“, „Unförmliche“ verurteilt. Zugleich zeigt sich aber auch ein größerer Reichtum an psychologischen Beobachtungen und Betrachtungen, wodurch sich diese Abhandlung vor allen zeitgenössischen auszeichnet. Schließlich gewinnt Herder einen ganz neuen Standpunkt der Persönlichkeit gegenüber. Sein qualitativer Individualismus verwandelt sich in einen quantitativen. Ist jeder Mensch mit Charakter genial veranlagt, so gibt es demgemäß keine Bewertung der „begnadeten“, außerordentlichen Menschen „höherer Gattung“, die vom Schöpfer als „Kometen“ in die Sphäre der ruhigen Sonnenbahn geworfen werden. Daher verstehen wir auch seine bitteren Worte gegen die von der Natur mit Aussatz geschlagenen Regenten und Führer des Menschengeschlechts, die er früher als „Selbstgötter“ verherrlicht hatte.

Die endgültige Fassung dieser Abhandlung (1778) unterscheidet sich von den beiden früheren durch seinen polemischen, gradezu gehässigen Ton in bezug auf das Genie. Das frühere Motto: „Deus in nobis“ ist nun gestrichen, ein Zeichen dafür, daß Herder der Mystik jetzt ganz aus dem Wege geht.

Er macht zu der Überschrift des zweiten Versuchs „Einfluß beider Kräfte [des Erkennens und Empfindens] in einander und auf Charakter und Genie des Menschen“, die Bemerkung „von welchem letzteren ein andermal mehr“; ein Beweis dafür, daß ihn seine aphoristischen Ausführungen offenbar nicht ganz befriedigten. Herder wiederholt zunächst einen seiner Lieblingsgedanken, den er schon in dem „Torso auf Abbt“ ausgesprochen hatte: die intuitive Schau in die Seele des Schriftstellers ist die alleinige Voraussetzung der wahrhaft schöpferischen Lektüre; er handelt dann über die Abhängigkeit des Denkens von dem Empfinden. Der Mann von Anschauung und Tätigkeit wird dem müßigen, halb wahnwitzigen Genie gegenübergestellt (VIII, 216).

Er preist wieder die Einheit des Erkennens und Empfindens in Tat und Wahrheit und weist nun auf die verhängnisvollen Folgen der Differenzierung beider Fähigkeiten hin, er zitiert Shaftesburys 'Moralists' ausführlich und spottet auch hier über den „seeligen“

Helvetius. Jede „große Seele“ hat Anlage die „Tugendhafteste“ zu werden, moralisiert Herder.

Den letzten Abschnitt: „Was würkt das mancherlei Erkennen und Empfinden auf mancherlei Genies, Charaktere, oder wie die Zaubernamen heißen“, fängt er mit einer Bemerkung an, die in den vorigen Fassungen noch fehlt. „Da bin ich aber ganz im Dürren, weil ich in der Welt nichts weniger weiß, als was Genie ist, er mag der, die oder das Genie heißen.“

Wie früher Gottsched[1]) ärgert sich nun Herder über das Wort „Schenie“. Wie Klopstock will er es einfach „Gabe“ nennen. Weiter habe er davon weder Begriff noch Erklärung. „Genie und Charakter sind die einzelne Menschenart, die einem Gott gegeben werden mehr noch minder“ (222). Keine qualitative, sondern nur eine quantitative Unterscheidung will er also auch hier gelten lassen; nur verschiedene Grade des inneren Lebens der „Apperzeption“ und der „Elastizität“ der Seele (222). Mit beißendem Spott geißelt er die „Geniesucht“ und er will statt der Gattung „feindseliger Genien des Menschengeschlechts nach allen Prädikaten und Attributen von Begeisterung, Schöpferkraft, Originalität, Himmelaufstrebender, sich aus sich selbst entwickelnder Urmacht und dgl., zu loben, lieber die Flügel halten und das „wahre Genie, das [sich] nur durch seine Bescheidenheit auszeichnet, auch seiner Bescheidenheit gemäß mehr durch das, wovon es nichts weiß, als das, wovon die Welt tönet, preisen“.

Noch einmal spottet er über sein Jugendideal „des sich selbst bildenden“ Genies (230). Aus tiefstem Erleben spricht er, wenn er darüber klagt, wie „der wahre Mensch Gottes“ mehr seine Schwächen und Grenzen fühlt, als daß er sich im Abgrund seiner ‘positiven Kraft mit Mond und Sonne bade’“. „Er strebt und muß also noch nicht haben: stöszt sich oft wund an der Decke, die ihn umgibt, an der Schale, die ihn verschließet, geschweige daß er sich immer im Empyreum seiner Allseligkeit fühle“ (230). Das ist die schmerzvolle Erkenntnis des enttäuschten Mystikers Herder, dem das höchste Anschauen des Göttlichen schließlich versagt blieb, des gefesselten Prometheus’, der auf seine Jugendideale endlich verzichtet hat.

Zum Schluß seien die Hauptergebnisse dieser Ausführungen in einige Sätze zusammengefaßt:

[1]) Vgl. meinen ‘Versuch’ S. 87 und 137.

1. Als das Charakteristische der Genielehre des jungen Herder kann der Glaube an den leitenden, schützenden, inspirierenden „Genius", den „Dämon" betrachtet werden. Dieser Glaube ist zum Teil auf die metaphysische Überzeugung zurückzuführen, daß das Seelenleben, dessen Grundlage das (unbewußte, unterbewußte) Gefühl ist, einer höchsten, das Empirische überschreitenden Steigerung fähig ist, die zu einer Art hellseherischer Anschauung führen kann. Antike Vorstellungen, Hamanns 'Genielehre' und Thomas' 'Eloges' können als die historischen Quellen dieses Glaubens aufgefaßt werden.

2. Nach Analogie des subjektiv erlebten Genius offenbart sich ihm der Genius in objektiven Gestalten und Erscheinungen des geschichtlichen Lebens. Die original-schöpferische, erfinderische Persönlichkeit ist das mystisch-inspirierte Organ der Gottheit, die sich in der Geschichte offenbart und verwirklicht, sich in dem Funken der Seele „spiegelt" und zum höchsten Bewußtsein kommt. Die Erkenntnis und das Erlebnis der Anschauung, Spiegelung und Bewußtwerdung Gottes in der Seele führt zu einer ungeheuern Steigerung des Ichbewußtseins, zu der Überzeugung der Gottähnlichkeit und sogar der Gottgleichheit des schöpferischen Menschen. Herder stellt sich mit diesem Erlebnis der Vergottung des Ich in die Reihe der Mystiker wie M. Eckhart und Angelus Silesius.

3. Die Forderung des Natürlichen, Originalen, die Bewertung des Organischen, Intuitiven, Magischen im Kunstschaffen, die Verherrlichung des von allen Regeln und Gesetzen des ästhetischen Kanons befreiten, autonomen, begnadeten Genies hat Herder mit der subjektivistischen, psychologischen englischen Ästhetik gemein; die Erkenntnis der kosmischen Bedeutung der schöpferischen Persönlichkeit konnte er theoretisch mit dem qualitativen Individualismus Leibniz' und mit Shaftesburys Lehre vom schöpferischen Dichter als „alter deus" begründen. Außerdem hat sich Shaftesburys dynamischer Panentheismus mit seiner sensualistischen Mystik verbunden.

4. Um das Jahr 1774 erfährt Herders Genielehre eine entschiedene Wandlung:

Das Genie ist in ihm keine Ausnahmeerscheinung höherer Ordnung, keine „auserwählte" begnadete Persönlichkeit, sondern es ist eine allgemein-menschliche Eigenschaft: sein qualitativer Individualismus wandelt sich allmählich in einen quantitativen;

nur die durch verschiedene Grade der „Apperzeption“ und „Elastizität“ unterscheidet sich ihm nun die eine Seele von der anderen.

Statt der Verherrlichung des autonomen, gigantischen intuitiv-irrational schaffenden Genies wird die „Bescheidenheit“ des von der „göttlichen“, „königlichen“ Vernunft geleiteten, vom Geschmack geführten Genies gepriesen. Mit dieser Überwindung des einseitigen Irrationalismus und des extremen Subjektivismus knüpft er wieder an die Lehren der älteren Generation an und nähert sich zugleich der eigentlichen Auffassung Shaftesburys für den das Genie ja durchaus keine revolutionäre Bedeutung und Aufgabe hat. Trotzdem das Gefühl die Grundlage des Seelenlebens bleibt, ist ihm die Vernunft nun das synthetisch-organisierende Prinzip geworden. — Wie erst viel später Goethe in seiner „Apotheose des Künstlers“, hat damals schon Herder erkannt, daß es dem glücklichsten Genie kaum einmal gelingen wird, sich durch „Natur und Instinkt allein zum Ungemeinen aufzuschwingen“.

Der ekstatische Jüngling Herder ist zum besonnenen Mann gereift, der sich entschieden von dem Genieenthusiasmus seiner Jugend abwendet, der seine Seele „wund gestoßen“ hat, dem die letzte Erfüllung, die „unio mystica“ versagt blieb, dem aber ein neues Ideal entstanden ist: die von der „göttlichen Vernunft“ geleitete Menschlichkeit.

Das „Dämonisch-Wilde“ des Stürmers und Drängers Herder klärt sich ab zum „Göttlich-Milden“ des Humanitätsapostels.

Pestalozzi, Goethe, Lavater.

Von **Walter Feilchenfeld** (Berlin).

Der handschriftliche Nachlaß Pestalozzis in Zürich enthält einen bisher unbekannten Entwurf[1]) zu der 'Abendstunde eines Einsiedlers', der vor allem deshalb besonderes Interesse beansprucht, weil er endlich in die wegen ihrer Dunkelheit bisher erfolglos umstrittenen Worte des Aufsatzes über Goethe Licht bringt.

Die reine Bahn der Natur, so wird an der vielzitierten Stelle ausgeführt, bildet den wahrhaft Großen zu echter Menschenhöhe, die sich in liebreichem Vatersinn für die niederen Kräfte und Anlagen der Hilfsbedürftigen, für die unentwickelte, schwache Herde der Menschheit am reinsten auswirkt. Genügen die Großen aber immer dieser edelsten Pflicht?

„O Fürst in deiner Höhe!
O Göthe in deiner Kraft!
Ist das nicht deine Pflicht, o Göthe, da deine Bahn nicht ganz Natur ist.

Schonung der Schwachheit, Vatersinn, Vaterzweck, Vateropfer im Gebrauch seiner Kraft, das ist reine Höhe der Menschheit.

O Göthe in deiner Hoheit, ich sehe hinauf von meiner Tiefe, erzittere, schweige und seufze.

Deine Kraft ist gleich dem Drang großer Fürsten, die dem Reichsglanz Millionen Volkssegen opfern."

Pestalozzi selbst gab Iselin, dem Herausgeber der 'Abendstunde', auf Anfrage zu diesen Worten eine Erklärung: Goethe scheine ihm ein Irrlicht zwischen Engel und Satan, seine unbescheidene, ungläubige, alles Heiligtum der Welt nicht schonende Kühnheit sei in Wahrheit Schwäche, seine Kraft nicht auf die Betätigung aufopfernden Vatersinnes gerichtet.

---

[1]) Er wird demnächst in dem ersten Bande der Gesamtausgabe Pestalozzis veröffentlicht werden, die bei Walter de Gruyter & Co. (Berlin, Genthinerstr. 38) erscheint. Die Bitte um Unterstützung dieser Ausgabe durch Angaben über Material (Briefe Pestalozzis, Konzepte u. dergl.), die man dem Verlage einreichen wolle, sei auch an dieser Stelle wiederholt.



Mit dieser Erläuterung ist kaum mehr gewonnen, als aus den Worten der 'Abendstunde' selbst ohnehin unzweideutig hervorgeht. Dunkel bleibt nach wie vor der Satz: „Ist das nicht deine Pflicht, o Göthe, da deine Bahn nicht ganz Natur ist."

Der gefundene Entwurf lehrt nun, daß hier ein Druckfehler dem Scharfsinn und den Bemühungen der zahlreichen Erklärer einen ärgerlichen Possen gespielt hat. Es ist zu lesen:

„O Göthe in deiner Kraft!
Ist das nicht deine Pflicht?"

(Nämlich, wie zuvor ausgeführt, die Pflicht, Vatersinn gegen die Schwachen zu betätigen.) Und nun folgt der Vorwurf:

„O Goethe, daß deine Bahn nicht ganz Natur ist!"

Ganz Natur sein aber, so erläutert der folgende Satz der 'Abendstunde' noch einmal, bedeutet für Pestalozzi jene reine Höhe erreicht haben, von der aus man seine Gaben und Kräfte in väterlicher Zuneigung dem Dienste der Niederen weiht.

Nachdem so die Stelle dem vollen Verständnis erschlossen ist, drängt sich die Frage auf: Wie kam Pestalozzi zu seinem Vorwurf gegen Goethe?

Die 'Abendstunde' ist im Jahre 1779 geschrieben, in jener Zeit, als Pestalozzi den Versuch seiner Armenschule unter dem Zwange wirtschaftlicher Not zusammenbrechen sah und mit wundem Herzen die Kinder, denen er all seine Liebe und sein Streben geschenkt hatte, entlassen mußte. Damals blickte er verzweifelt nach einem Fürsten oder Minister aus, der seinen Plänen Verständnis entgegenbrächte. So mußten seine Augen auch auf Goethe fallen, den Freund seines Freundes Lavater, der kürzlich erst am Weimarer Hof so glänzend Karriere gemacht hatte. Nun weilte Goethe eben in jenem Jahre längere Zeit in der Schweiz und war im November mehrere Wochen lang in Zürich Lavaters Gast. Anfang Januar 1780 sandte Pestalozzi die 'Abendstunde' Iselin ein; die Worte über Goethe stehen darin fast am Schluß. Was liegt da näher als die Vermutung, Pestalozzi habe Goethe im November im Hause seines Freundes aufgesucht, sei von ihm mit derselben Zurückhaltung behandelt worden, die Goethe ihm gegenüber auch später stets beobachtet hat, und habe im Unmut darüber seiner Abhandlung, die damals fast fertig sein mußte, die oben besprochenen Vorwürfe anhängt?

Leider spricht für eine solche Begegnung der beiden in diesem Jahre nicht das geringste Zeugnis aus der Zeit, der Entwurf zur

'Abendstunde' aber spricht geradezu gegen die soeben gemachte Annahme. Denn er beweist, daß die Stelle über Goethe einer der allerältesten Schichten des Aufsatzes angehört. Äußere Kriterien gestatten für die Datierung des Entwurfes nur den einigermaßen sicheren Schluß, daß er nicht vor Mitte Mai 1779 niedergeschrieben sei. Er darf aber bestimmt auch nicht wesentlich später angesetzt werden. Denn bisher unveröffentlichte Entwürfe zu anderen Arbeiten Pestalozzis aus jener Zeit, z. B. zu der Rede 'Von der Freiheit meiner Vaterstadt', beweisen, wie überaus langsam und mühevoll Pestalozzi damals mit seinen schriftstellerischen Versuchen vorwärts kam. Eine Abhandlung wie die 'Abendstunde eines Einsiedlers' war keinesfalls das Ergebnis weniger Wochen, und es steht außer Zweifel, daß die Worte über Goethe niedergeschrieben waren, ehe Goethe nach Zürich kam. Wenn Pestalozzi hernach aber an ihnen nichts Wesentliches zu ändern oder hinzuzusetzen fand, so tritt zu den Zeugnissen *ex silentio* ein positiver Beweis dafür, daß die beiden in Zürich einander überhaupt nicht begegnet sind.

Warum brachte Lavater sie nicht zusammen? Sie kannten sich doch vielleicht schon. Man hat es zwar bezweifelt. Jener Pestalozzi, der Goethe im Jahre 1775 auf Empfehlung Lavaters in Frankfurt besuchte, könne unser Johann Heinrich nicht gewesen sein. Dagegen soll vor allem Lavaters Empfehlungsschreiben sprechen: „Ich habe dir durch Pestaluzen, einen ganz originellen Mann (der aber vordem, wenigstens einer meiner lautesten Belacher war, und itzt noch mit meinen geschwornen Feinden täglich vertrauten Umgang pflegt) meinen Abraham (offen) geschickt ... Red auch ein treflich Worte mit Pestaluzen, bitte, bitte.“ So hätte Lavater — sagt Muthesius[1]) — nie von dem ihm so innig befreundeten Pestalozzi gesprochen. Betrachten wir die Worte genauer: Lavater ist jenem Pestalozzi, den er empfiehlt, gut Freund. Das setzt der letzte Satz außer Zweifel. Aber es ist ein sonderbarer Mann. Lavater fürchtet, sich mit diesem Freunde irgendwie zu kompromittieren, und rückt mit Worten von ihm ab, die er nicht ohne Absicht so wählt, daß sie nach Gutdünken in mehr scherzhaftem oder ernstgemeintem Sinne ausgelegt werden können. Das war so seine Art gegenüber Landsleuten, auch sonst. Wie schön weist Goethe in seiner Antwort diesen häßlichen Charakterzug zurecht: „Pestaluz war sehr gut. Ich sagte ihm gleich, ich wünschte, du

[1]) Karl Muthesius, Goethe und Pestalozzi. Leipzig 1908, S. 26 ff.



kenntest deine Landsleute besser und sie dich besser ... Er[1]) redete ganz für dich, ohne aber. Gott geb aus einem feinen Herzen." Das ist doch wohl deutlich in Hinsicht auf Lavater.

Und in Hinsicht auf Pestaluz? Von ihm sagt Goethe, er war sehr gut. Ein „feines" Herz vermutet er in ihm. Wenn man auch sonst beobachtet hat, wie überaus fein und treffend Goethe mit ganz wenigen Worten auch an solchen Menschen, die er nur flüchtig kennen gelernt hat, das Charakteristische hervorzuheben wußte, möchte man hier ausrufen: das ist unser Johann Heinrich Pestalozzi und kein anderer!

Natürlich wäre diese Argumentation gleichwohl bedenklich, wenn die Freundschaft zwischen Pestalozzi und Lavater wirklich herzlich und innig gewesen wäre. Das war sie aber niemals[2]). Mag der in Bodmers Kreis geknüpfte Bund in der Frühzeit auch gelegentlich die überschwänglichen Formen der Geniezeit angenommen haben, mag die von Heubaum bereits betonte Gegensätzlichkeit der politischen Einstellung auch erst später deutlich hervorgetreten sein, so waren sich beide doch allezeit dessen bewußt, wie verschieden von Natur sie im Grunde waren, und haben namentlich in vertrauteren Briefen daraus kein Hehl gemacht. Diese Gegensätzlichkeit ihrer Lebensformen sei im folgenden kurz skizziert.

Lavater ist, wenngleich als Mensch nicht besonders sympathisch, so doch in seiner Individualität deshalb so interessant, weil in ihm ein seiner Zeit ganz spezifisch eigener Typus besonders rein und rassig heraustritt. Er ist ganz nach außen gewandt, ist durstig, seine Sinne mit reichen Eindrücken von außen her zu füllen, und fähig, auf die leiseste Ansprache hin eigentümlich zu antworten. Allezeit die rechte Proportion zwischen Aufnahmefähigkeit und Austrahlungsvermögen zu finden, ist das Thema seines Lebens. Eine berauschende Sinnlichkeit[3]) nimmt diesen Rokokomenschen gefangen, steigert bis zur Virtuosität seine Empfänglichkeit und

[1]) Sperrung von uns. Goethe war natürlich zu taktvoll, das Wort zu unterstreichen.

[2]) Vgl. hierzu R. Wagner in 'Die deutsche Schule' 1910, S. 369ff. und H. Bodewig in „Pädagogisches Archiv" 1911, S. 614ff.

[3]) Man verstehe den Ausdruck „Sinnlichkeit" in dem ursprünglichen, mit dem Ausdruck „Ästhetik" ungefähr identischen Sinn, den er im 18. Jahrhundert noch hatte. Lavater war ein sehr reinlicher Mensch, sodaß selbst Goethe sich in seiner Gegenwart Haltung gab. Das muß betont werden in einer Zeit, die solchen Phänomenen gern eine einseitige, bei Lavater schwerlich angebrachte Deutung gibt.

Feinfühligkeit (man nennt das damals Sensibilität, das Reaktionsvermögen Irritabilität), macht zu seiner Lieblingsbeschäftigung die Physiognomik, die das Leibliche in seinen feinsten Zügen belauscht, um darin die Seele zu entdecken. So völlig auf „Genuß“ ist er eingestellt, daß ihm folgerichtig als das Edelste im Menschenantlitz nicht Auge oder Stirn, sondern — der Mund erscheint. Mit der liebenswürdigsten Unbefangenheit bekennt er das, so offen und ehrlich und ein wenig schamlos, obgleich kaum verletzend, wie er sich immer gibt, wenn er von sich selbst spricht oder von dem, was seinem Herzen am nächsten: „Alles liegt in dem menschlichen Munde, was im menschlichen Geiste liegt, wie alles, was in Gott ist — sichtbar wird in Jesus Christus! ... So heilig ist mir diess Glied, daß ich kaum davon reden kann ... Erwarte nichts, Leser, über diess beseelteste und bedeutsamste aller unserer Organen. — Ich bin nicht fähig und nicht würdig, davon zu sprechen“ usw. (Physiogn. Fragment. III, 121).

Mit diesem ästhetischen Feinschmeckertum begabt, das in Brillat-Savarins *„Physiognomie du goût“* sein Seitenstück gefunden hat, nähert sich Lavater jener Welt von Rätseln und Wundern, deren Erleben das Schicksal seines Jahrhunderts bedeutet. Man hat damals irgendwie den Urzusammenhang mit dem Absoluten verloren und sieht sich als Einzelwesen einem völlig transzendenten Geheimnis gegenüber, das sich Kant als die Welt der Dinge an sich, Lavater als der unbekannte, durchaus unnahbare Gottvater darstellt. Man ringt darum, aus diesem Dualismus erlöst zu werden. Die junge Naturwissenschaft versucht mit Hebeln und mit Schrauben, dem unbegreiflichen Geheimnis der Natur nahezukommen. Aber die seelische Kälte dieses Versuchs enttäuscht bald noch stärker als seine Aussichtslosigkeit die ersten Erwartungen. Man wird sich ganz tief dessen bewußt, daß man jene transzendente Welt nicht erfassen und bemeistern kann, ohne sie gleichzeitig zu verwandeln. Am klarsten weist das Kant nach, dessen Lebenswerk nur unter den Voraussetzungen dieser Zeit einen Sinn hat. Aber von fast überraschend gleichen Voraussetzungen geht innerhalb der religiösen Sphäre das System des magischen Idealismus aus, durch das Lavater sich bemüht, das transzendente Unbekannte, in sich völlig Wesenlose zu erfühlen (zu „genießen“) und in das eigene Selbst zu verwandeln (zu „verdauen“). Der Besinnlichkeit, mit der Kant die Wahrnehmung eines sinnlichen Gegenstandes vollzieht, dem Eigenwillen, mit dem Lavater seinen Gott in dem Mittler

Jesus vermenschlicht, der Selbstsicherheit, mit der sich Goethe einen fremden Stoff wie die Iphigeniesage anpaßt, liegt das gleiche Urerlebnis zugrunde.

Dieses neue Lebensgefühl erwacht in Deutschland etwa in den Jahren 1650—1750, ein Prozeß, der von schweren seelischen Krankheitserscheinungen[1]) begleitet ist. Die Ursachen dieser Wandlung sind kaum faßbar; aber ihre Tatsache läßt sich nicht übersehen und bedeutet in der Geschichte des deutschen Geisteslebens einen tieferen Einschnitt als das Zeitalter der Reformation. Der Mensch dieser neuen Zeit schaut nicht mehr die Vereinigung von Ich und Umwelt in der absoluten Identität alles Seins mit sich selbst, sondern vollzieht diese Vereinigung durch eine Verwandlung alles Seins in sich selbst; er schafft nicht mehr intuitiv aus dem Nichts, sondern formt dargebotenen Rohstoff; er fühlt sich nicht mehr als ein Gefäß der Gottheit, sondern als ein Spiegel des Alls. In der Architektur verflüchtigt sich ihm nicht mehr die irdische Schwere des Steins und die Vielgestaltigkeit des Lebendigen in eine traumhaft phantastische Weltverlorenheit, in der die Wirklichkeit zwar die innere Schau anregen darf, aber gar nicht als selbständige Macht in ihrer Eigengesetzlichkeit neben der Intuition aufkommen kann, sondern er läßt die Fülle des Sinnlichen gegen sich andrängen, um sich dann gegen sie zu stemmen und das Gleichgewicht zu erzwingen[2]).

Den ersten Schritt zu dieser Umstellung bedeutet das Schwinden das Identitätsgefühls. Das Bewußtsein des *tat twam asi* geht verloren. Ein Riß klafft zwischen dem Ich und der Umwelt, die nun plötzlich „objektiv", d. h. als ein Entgegengeworfenes, Fremdes betrachtet wird. Die exakte Naturwissenschaft entsteht. Sie faßt die Wahrheit, die ihr Ziel ist, als die „Beziehung eines Urteils

[1]) Neuerdings beleuchtet von Max Wieser, Der sentimentale Mensch. Stuttgart 1924.

[2]) Die Auffassung liegt nicht fern, daß sich das Zeitalter eben erst in dem Augenblick der sinnenberauschenden Wirklichkeit voller Lust preisgegeben habe, als die emporkommende Naturwissenschaft die Mittel zu einer Bewältigung bot oder wenigstens erhoffen ließ. Aber man hätte diese Mittel früher entdeckt, wenn man sie nur hätte suchen wollen. Es liegt überhaupt keine stetige Entwicklung, sondern der Durchbruch von etwas völlig Neuem vor. Menschen, die scheinbar den Übergang vermitteln, wie Kepler, Pascal, Malebranche, sind Menschen von der Denkstruktur der neuen Zeit, in denen das Gewissen der alten Zeit noch lebendig ist.



auf etwas außer ihm"[3]) auf, während der Mystik der voraufgegangenen Zeit, die ein „außerhalb" gar nicht kennt, Wahrheit nie etwas anderes bedeutet als Harmonie mit sich selbst. Gleichzeitig recken sich die ersten erkenntnistheoretischen Zweifel bedrohlich empor. Denn der Mystik ist die Erkenntnistheorie, soweit sie als Problem überhaupt erfaßt wird, allemal nur eine Schutzwehr gegen die im 16. Jahrhundert bereits deutlich vorausgeahnte Auffassung des kommenden Zeitalters und dient zu zeigen: So geht es nicht. Wirklich rettet Leibniz den inneren Zusammenhang seiner fensterlosen Monaden und das Ideal der Wahrheit nur durch voraussetzungsreiche Konstruktionen vor der Gefahr des Solipsismus und Relativismus, und der alte Begriff der Harmonie spielt dabei, eigentümlich variiert, noch die Hauptrolle. Erst später überwindet man den Dualismus zwischen Leib und Seele, die Trennung zwischen Ich und Nicht-Ich durch das bewußt oder unbewußt, mit oder ohne Skrupel vollzogene Wunder der eigentlichen Verwandlung, und damit ist die geistige Umstellung vollendet.

Wenn dem Menschen die Endlosigkeit und Grenzenlosigkeit der allseitigen Relationen, in die er eingeflochten ist, gegenüber der Bedingtheit seiner Existenz zum tragischen Erlebnis wird, so entsteht der Fausttypus. Das 16. Jahrhundert ahnt sein Kommen mit tiefem Erschrecken und liefert Faust dem Teufel aus, ganz gewiß nicht aus orthodoxer Engbrüstigkeit oder tendenziöser Parteieinstellung, sondern weil man damals noch den nie befriedigten Drang zum Wissen als Irrlicht, das nie erlöste Bedürfnis zum Erraffen und Aneignen als Fluch empfindet. Über der Selbsterkenntnis, dem Ziel der intellektualistischen Ethik, innerhalb des dem 18. Jahrhundert eigenen Weltbildes besser Selbstbespiegelung genannt, steht damals noch das Selbstvergessen, über der Unrast die Staete, die, in Sigune personifiziert, Parzifal sicher zur Erlösung leitet, über dem Wissen nach Meister Eckhart das Unwissen. Dem „seligen, unwissenden Toren" steht der Himmel offen. Dagegen „haben die Künstler und Weltgelehrten glatt kein Vorteil vor dem geringsten Idioten. Ja müssen wieder hinter sich gehen und zu Idioten werden, wollen sie genesen" (Franck). Erst Bacon wird Wissen Macht, erst Grimmelshausen läßt seinen Simplizissimus die Eckhartsche Abgeschiedenheit auf dem Weg über faustische Schranken-

[1]) So definiert später Schopenhauer (Werke, ed. Deussen III, 54), übrigens in nachweisbarer Anlehnung an G. E. Schulze, Grundsätze der allgemeinen Logik, 2. Aufl., Helmstedt 1810, § 107.

losigkeit finden, erst Leibniz erstrebt den stetigen Fortschritt einer nie abgeschlossenen Erkenntnis mehr als die Vollendung in Gott, erst Lessing stellt das Suchen über das Finden, erst Goethe setzt den höchsten Preis auf das rastlose Streben und führt Faust in den Himmel ein, der ihm im Gegensatz zum Simplizissimus auf Erden bereits nicht mehr werden kann. Denn der vollendet faustische Mensch bedarf des Gnadenaktes von außen her, um ein Ziel, ein Ende zu finden. Auch seine Erlösung ist eine Vereinigung, sei es mit dem Ewig-Weiblichen, wie bei Goethe, sei es mit Christus, wie bei Lavater.

Übrigens ist Lavater von der Tragik eines Faust weit entfernt. Ihm bleibt das Verwandeln ein Genießen, so spielend vollzieht er es. Auch das krampfhaft Zusammengeballte, krankhaft Hyperbolische seiner Ausdrucksform verrät kein faustisches Ringen, sondern soll teils Schwäche verdecken, teils ist es eine Folge dessen, daß Lavater seltsamerweise kein Organ für die Zeit hat und alle Eindrücke gewaltsam zur Steigerung seiner blitzlichtartigen Erlebnisse übereinandertürmen möchte. Daß die Magie des Verwandlungsprozesses aber der Schlüssel zu seiner Weltanschauung sei, hat Janentzky[1]) eingehend auseinandergesetzt. Der Gegensatz gegen die Mystik kommt besonders stark zum Ausdruck, wenn Lavater es als „Schwärmerey, Selbstanbethung, ich mögte fast sagen, eine geistliche Onanie“[2]) ansieht, Gott in sich selbst zu finden. Vielmehr muß die Gottheit von außen her, aus ihrer Transzendenz, sich dem Menschen nähern und ihn „berühren“, damit er sie fassen, genießen, in sich verwandeln kann. So läßt sich Lavaters Sinnen und Trachten durchweg auf die Formel bringen: Zweiheit in Eins verwandeln. Kuppler in diesem Einigungsprozeß aber sind natürlich die Sinne, die der Mystiker als Lügenpropheten und Störenfriede der inneren Schau möglichst ausschalten möchte, während Lavater und verwandte Geister wie Hemsterhuis und der junge Novalis ihrer gar nicht genug haben können[3]).

---

[1]) Chr. Janentzky, I. C. Lavaters Sturm und Drang im Zusammenhang seines religiösen Bewußtseins. Halle 1916, bes. Kap. 8.

[2]) H. Funck, Goethe und Lavater. Weimar 1911, S. 188 (Brief an Goethe vom 16. VIII. 1781).

[3]) Zumal als man durch Galvanis Entdeckung Kunde von bisher ungeahnten Vorgängen im Weltenraum erhält, ist der Schmerz über die Unzulänglichkeit der Sinne groß. Allein das leidenschaftliche Verlangen, diesen Mangel unserer Natur durch künstliche Apparate auszugleichen, erklärt das unglaublich schnelle Aufblühen von Naturwissenschaft und Technik.

Soviel mag genügen, Lavater als den Typus seines Zeitalters zu charakterisieren. Besonders augenscheinlich ist natürlich die Verwandtschaft mit religiös interessierten Männern wie Zinzendorf, oder wie Friedrich Schlegel, dessen Religiosität Novalis „geistige Sinnlichkeit und geistige Körperwelt“ nennt[1]). Aber auch mit Kant besteht eine tiefe Wesensverwandtschaft[2]). Nimmt man nun noch typisch schweizerische Eigenschaften hinzu: die Betonung des Moralischen, den Hang zum Gegenständlichen, den Drang, die Menschen zu studieren, zu fördern, zu bessern und rein theoretische Interessen zurückzustellen[3]), so hat man fast den ganzen Lavater, in dem das Individuelle neben dem Typischen ähnlich wie bei Leibniz stark zurücktritt.

Pestalozzi nun steht Lavaters Art im Grunde gar nicht allzu fern. Schon die Ähnlichkeit des Stils, der in seiner lehrhaften Eindringlichkeit und barock anmutenden Überladenheit ganz zu substantivischer Ausdrucksform drängt und das verbale, die Dimension der Zeit betonende Element bis zum Bruch der Satzperiode mißhandelt, ist gewiß kein Berührungspunkt peripherer Art. Die innere Verwandtschaft mit Lavater tritt in dem häufigen Gebrauch der Begriffe „Bedürfnis“, „Genuß“, „Befriedigung“, zutage. Nach einem offenen Geständnis findet Pestalozzi wie Lavater seinen Gott nicht in sich selbst (es sei denn als den strengen Beobachter und das strafende Gewissen), sondern in seinen Beziehungen zu den Menschen, die um ihn sind.

Am bedeutsamsten bestimmt das von Lavater so stürmisch empfundene Lebensgefühl der Zeit, wie es oben charakterisiert wurde, Pestalozzis Pädagogik. Freilich ist die moderne pädagogische Wissenschaft als solche überhaupt eine Schöpfung dieses Zeitalters und eben in dem Augenblick begründet worden, als man den Kosmos als ein dem Menschen entgegengeworfenes, auf den ersten Blick chaotisches Beziehungsgewebe erlebte, für dessen Bewältigung man eine praktische Orientierung suchte. Auch Pestalozzis Kernproblem ist die Auseinandersetzung und der Ausgleich zwischen dem Individuum mit seinen besonderen Anlagen und dem Komplex gegebener Tatsachen, die das Individuum von

---

[1]) Mitgeteilt von P. Kluckhohn in der ‘Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1924, S. 666.

[2]) Man prüfe daraufhin Janentzky, a. a. O. S. 246 ff.

[3]) Lavater und andere Schweizer sind geneigt, den praktischen Nutzen als Maßstab der Wahrheit zu fordern!

von außen her begrenzen und seine „Individuallage“ bestimmen. Der kürzeste Weg für diesen Ausgleich, d. h. für die vernunftgemäße Erfassung und Verarbeitung (Kant würde sagen: „Apperzeption“, Lavater: „Verdauung“) des chaotischen Rohstoffes, den die Sinne an uns herantragen, ist das Ziel seiner Methode, die kategorialen Einordnungsprinzipien seiner sogenannten Trias sind das Mittel. Er denkt sich den verschiedenen wissenschaftlichen Zweigen, in denen die Umwelt von verschiedenen Seiten aus und in verschiedener Hinsicht gebändigt ist, bestimmte Anlagen der Seele spezifisch zugeordnet, deren organische Entfaltung mit dem gesetzlichen Aufbau der entsprechenden Wissenschaften korrespondiert. Denn das starre, gewordene System einer jeden Wissenschaft verdankt seine Struktur einer die Zeitdimension ausschaltenden Projektion seelischer Entwicklungsprozesse. Aufgabe des Pädagogen ist es, in dem komplizierten Gebilde eines solchen Systems die organische Keimzelle zu entdecken und gerade sie mit der organischen Keimzelle der spezifisch zugeordneten kindlichen Anlage so zu verknüpfen, daß der Entwicklungsprozeß der betreffenden Anlage von hier aus in seine naturgemäße Bahn gelenkt wird. Indem der Pädagoge das Kind nun nämlich anleitet, in der Erfassung des Objekts von der Beherrschung der Elemente aus zu immer differenzierterer Anschauung fortzuschreiten, sorgt er gleichzeitig für Differenzierung, d. h. für die Entwicklung der so beanspruchten seelischen Anlage. Seine Kunst besteht also darin, die individuellen Anlagen des Kindes zu erkennen und dadurch auszubilden, daß er ihnen ein geeignetes Betätigungsfeld verschafft.

Diese Ausführungen werden bereits genügen, um erkennen zu lassen, daß in Pestalozzis System die Pädagogik seines Zeitalters gipfelt. Sie geht von der Frage aus, wie die Dinge der Welt ordnungsgemäß eines an das andere anzuknüpfen seien, und steht in engster Fühlung mit der Psychologie der Zeit, die wie die Welt als ein Beziehungsgewebe, so die Seele als ein Assoziationsgewebe auffaßt. Die gemeinsame Schwäche dieser Psychologie und der zugehörigen Pädagogik beruht in der Überschätzung des Objekts und in einer einseitigen Wertung der seelischen Funktionen.

So ist allerdings Pestalozzi gleich Lavater ein Mensch, der von dem Lebensgefühl seines Zeitalters beherrscht ist. Aber tief scheiden ihn von Lavaters genialer Schrankenlosigkeit stärkste innere Hemmungen, die sein Wesen durchgängig bestimmen. Voller Achtung, ja Ehrfurcht vor jenem Anderen, das sich seinem Ich als das Objekt

entgegenstellt, umtastet er es in seinen Umrissen mit liebender Scheu, unsicher und unfähig, mit dem Raubtierinstinkt des individualistisch eingestellten Menschen zuzupacken und jenen Verwandlungsprozeß Lavaters skrupellos zu vollziehen. Vollends unangenehm berührt ihn die Gemütskälte, mit der Lavater, ganz ästhetisch eingestellt, organisch Gewachsenes zergliedert, und „der Experimenten-Tumult“ [1]), mit dem jener den Geheimnissen des Lebendigen und des Göttlichen pietätlos zu Leibe rückt. Er tadelt die unbekümmerte „Gewaltsamkeit“ von Lavaters „Imaginations Theologie“ [2]). „Wohin führt alle Imagination von der Zukunft, wenn sie nicht Gegengewicht in den Sitten und im *attachement* an die bürgerliche Ordnung findet.“

Allerdings ist Pestalozzi andererseits trotz aller Mahnungen, die Augen nicht vor den tatsächlichen Gegebenheiten in subjektiver Willkür zu verschließen, in der objektiven Beurteilung der Welt weit befangener als Lavater. Er wird nie ganz frei von sich selbst, hat immer etwas von dem Lebensalter der Pubertät an sich. Unverkennbar haftet ein Hang zur Selbstbespiegelung an ihm, und die inneren Hemmungen seiner Natur treten ihm, dem mit sich Vielbeschäftigten, vor allem in der Form jener an sich selbst gestellten ethischen Forderungen ins Bewußtsein, die den Menschen weit mehr mit Vorwürfen zerquälen als sein Verhalten zur Umwelt wirklich ändern. Nie gelingt ihm der Ausgleich mit der Welt. Streng, ja grausam gegen sich, stets bereit, sich selbst zu opfern, obwohl ihm dies Opfer doch ganz unmöglich ist, legt er sich den größten Zwang auf, den Boden der Wirklichkeit zu gewinnen, sich vor den Tatsachen zu beugen und seine Ideale zu verleugnen. Dabei weiß er gar nicht, daß er im ersten unbewußten Auffassen die Tatsachen längst vergewaltigt hat, ehe er nur dazu kommt, sich bewußt mit ihnen auseinanderzusetzen.

Diese nie überwundene Spannung gibt seinen Schriften wie seinem Tun etwas ganz Eigenes, Beunruhigendes, Unerlöstes. Führen einen Goethe die Söhne der Fortuna durchs Leben: Genius, der ins Weite lockt, und Terminus, der die Grenze weist, so zerren den guten Vater Pestalozzi zwei ärgerliche Kobolde, Eigensinn, der nicht sehen kann, und Behutsamkeit, die nicht sehen will, fort auf dem Pfade zwischen Vollendung und Untergang, der bei ihm beängstigend

[1]) A. Israel, Pestalozzi-Bibliographie, Berlin 1903—5, I, 7.
[2]) Ebda. II, 32.



schmal ist. Indem er aber sein Ringen so ernst nimmt und sich selbst allezeit so nahe bleibt und alle Liebe und Wärme seines überreichen Gemüts bittend und werbend an die Umwelt heranträgt, ohne doch je dem Wesensfremden (den „Bildungselementen", wenn man den Euphemismus vorzieht) zu verfallen, wird er trotz der unglücklichen, ja eigentlich unmöglichen Anlage seiner Gaben so groß.

Von solcher Zerrissenheit und Tragik weiß Lavater nichts. Er lebt den Optimismus, den Leibniz in der Philosophie vertritt (und das ist kein Zufall). Pestalozzi aber, der ein Stück Lavater in sich fühlt und gerade als das Minderwertige in seiner Natur empfindet, muß sich an Lavater stoßen. Übrigens hat er da die Mehrzahl der Bodmerjünger auf seiner Seite, die, wie Muthesius bereits betont[1]), zu der Leichtblütigkeit der Stürmer und Dränger in Gegensatz stehen. Deutlichen Ausdruck findet dieser Gegensatz in der Erklärung dessen, was jene Natur eigentlich sei, die nachzuahmen Bodmer empfiehlt, die zu leben Rousseau mahnt. Maßstab dafür, ob jemand „die rechte Bahn der Natur" wandle, ist beiden, Lavater wie Pestalozzi, nicht die Eigengesetzlichkeit der Individualität, sondern das Verhältnis zur Umwelt. Jeden feinsten Eindruck der Umwelt „ohne Ton und Manier" so rein und klar wie ein Spiegel wiedergeben, „die unbemerktesten Sichtbarkeiten, die innigsten Unsichtbarkeiten allgemein verstehbar darstellen" heißt Lavater der rechte Jünger der Natur sein. In Goethe glaubt er den Mann zu finden, der diesem Ideal genügt. Das setzt er im dritten Teil der 'Physiognomischen Fragmente' (S. 205 ff.) auseinander, der 1777 erschienen ist. Pestalozzi erteilt in der 'Abendstunde' die Antwort. In offenkundiger Polemik gegen die Stürmer und Dränger stellt er die „künstliche Bahn der Schule" blos und weist die echte „Bahn der Natur". Auch Goethe ist ihm leider so einer, dessen Bahn „nicht ganz Natur" ist. Er sieht ihn ebenso wie sein Freund Lavater, ohne freilich dessen Werturteil zu unterschreiben. Ihm hat das Erlebnis der Armenerziehung auf dem Neuhofe den Wegweiser gegeben, die Natur zu deuten. In der sittlichen Bindung mit denen, die einem nahestehen, Befriedigung suchen, seiner Familie leben, seinen Zöglingen etwas sein, seinen Untergebenen forthelfen, das erscheint ihm als die nächstliegende Aufgabe, die die Natur uns vorschreibt.

---

[1]) A. a. O. S. 8 ff. Vgl. H. Schnorf, Sturm und Drang in der Schweiz. Diss. Zürich 1914, S. 172 ff.



So führt das rechte Verständnis der Goethestelle zu tieferer Einsicht in Sinn und Entstehung der ganzen Abhandlung. Im praktischen Leben gescheitert, legt sich Pestalozzi auf dem Papier Rechenschaft über das ab, was er eigentlich Neues will, und wie geistige Eigenart zu ihrer spezifischen Entfaltung allemal im Anfang einer kritischen Auseinandersetzung mit dem bereits Vorhandenen bedarf, das abgestoßen werden muß, so werden für Pestalozzi die Ideen Lavaters, seines begabtesten Landsmannes, das geistige Sprungbrett. Auf persönliche Feindschaft läßt das gewiß nicht schließen. Bewußte Polemik lag Pestalozzi bestimmt fern. Allerdings geht das Temperament mit ihm durch, wie gewöhnlich, und in einem Augenblick, in dem ihm eine nähere Beziehung zu Goethe doch als höchst wünschenswert erscheinen muß, schreibt er Worte, die, wenngleich im Grunde an die Adresse Lavaters gerichtet, jedenfalls so undiplomatisch wie möglich sind. Lavater kannte die Stelle gewiß noch nicht, als Goethe bei ihm weilte. Dennoch mied er es, die beiden zusammenzubringen. Warum, so fragen wir nochmals? Nun, wer war denn Pestalozzi damals? Seine Züge waren häßlich, sein Äußeres verwildert, seine Ausdrucksweise ungeschickt, seine Umgangsformen eckig, seine Träume vernichtet, sein Vermögen geschwunden, seine Nerven zerrüttet. War es all das, was Lavater dem hohen Gast ersparen wollte? Es wird wohl noch mehr dahinter gesteckt haben. Wenn Goethe später stets gegen Pestalozzis Ideen Mißtrauen zeigte, vielleicht war Lavater an diesem Vorurteil nicht ganz ohne Schuld.

Storm und die Geschichte.

Von Walther Brecht (Wien).

Albert Köster, der hochverdiente, uns viel zu früh entrissene Herausgeber der kritischen Storm-Ausgabe, sagt in seiner Einleitung: „Auch Storm gab einer Neigung der siebziger Jahre nach. Als man im neuen Reich Häuser und Zimmer im Renaissancestil schuf, als die Historienmalerei kurz vor ihrem Ende ihren Höhepunkt erreichte, als die Bühnenkunst der Meininger blühte, als Freytag seine Ahnen verfaßte, da dichtete auch Storm historische oder kulturhistorische Novellen. Aber er tat es nicht als halber Gelehrter mit dem Streben nach antiquarischer Richtigkeit, sondern ganz als Dichter“ u. s. w.

Ist die hier gegebene Motivierung wirklich erschöpfend? Trifft sie die tieferen Gründe des Entstehens von ‘Aquis submersus’ (1875/76), ‘Renate’ (1877/78), ‘Eekenhof’ (1879), ‘Zur Chronik von Grieshuus’ (1883/84), ‘Ein Fest auf Haderslevhuus’ (1885)?

Der Höhepunkt der historischen Stimmung in Deutschland kann nur als Accidens in Betracht kommen, er ist höchstens der auslösende Faktor, Veranlassung, nicht Ursache.

Daß Storm im Alter historische Novellen schrieb, und wie er sie gestaltete, ist vielmehr die logische Konsequenz seiner ganzen dichterischen Entwicklung, seines gesamten menschlichen Wesens.

Storm ist unser hervorstechendster Dichter des gefühlsmäßigen Zeitproblems, das er erlebt als Einzelmensch, als Familienmensch, als Mensch der heimatlichen Landschaft. Das gefühlte Zeitproblem als solches existiert für jeden sentimentalischen Dichter, ihn erfüllt es ganz, immer und von Grund aus. Es steht hinter allen seinen Werken.

Storm ist der Dichter der schwindenden Zeit, ihres Charakters als Vergänglichkeit, deren Anblick ihn mit sanfter oder qualvoller Trauer, mit Melancholie, mit tiefstem Ernste gefaßter Schwermut erfüllt. Seine heiße Lebensliebe widerspricht dem nicht: im Gegenteil, es läßt sich beobachten, daß unter den sentimentalischen

Dichtern die mit der stärksten, wenn vielleicht auch manchmal verhaltensten oder keuschesten Sinnlichkeit Bedachten zugleich die sind, die am meisten unter der Vergänglichkeit leiden: etwa C. F. Meyer, Max Halbe, vor allem mit seinem 'Ring des Lebens' und 'Schloß Zeitvorbei', F. K. Ginzkey, Geibel, Rilke, d'Annunzio, der junge Hofmannsthal. Wer am heißesten am Leben hängt, trennt sich am schwersten; wer am intensivsten den Moment erlebt, den ängstigt sein Schwinden am meisten — wenn er ein tieferer Mensch ist. Mit darum gibt es so viel Zeit- und Todesschwermut gerade in der neuesten Dichtung — besonders seit dem Schwinden der alten Religiosität, seit Nietzsche und der virtuosen, aber religiös-ethisch notwendig so unsicheren Kunst des den Augenblick krönenden Impressionismus; geradezu paradigmatisch dafür ist die Seelenhaltung Alfr. Kerrs (in den jetzt gesammelten Schriften).

Storm hat sich den Sinn für Politik und Geschichte vollständig abgesprochen, und in dieser Verbindung mit vollem Recht: Geschichte als Politik, man kann auch sagen Geschichte als Tat, interessierte ihn garnicht. Wohl aber Geschichte als Zustand, am meisten als unaufhaltsam und still, unheimlich, sich verändernder Zustand, sich erfüllende oder, was dasselbe ist, schwindende, stürzende Zeit: in diesem Element lebt und webt er, in diesem allgemeinsten Sinne sicherlich der „historischste Mensch" unter unsern Dichtern; wird er im engeren Sinne historisch, schreibt er „historische Novellen", so können es nur kulturhistorische sein. Aber auch das sogenannte „Kulturhistorische" ist nicht die Hauptsache darin.

Kellers 'Ursula' ist ein Stück Schweizer Geschichte als Gegenwart, und so, verschieden gestuft, die andern Züricher Novellen. Meyers Geschichte ist weltbedeutende, und so auch weltdeutende, Antithese — Kampf, großer Persönlichkeiten oder weltgeschichtlicher Geistesmächte, von der politischen und Kulturseite zugleich gefaßt, wie bei Jakob Burckhardt (auch Politik als Teil der darzustellenden Kultur), am liebsten Kampf großer Persönlichkeiten als Repräsentanten großer antithetischer objektiver Mächte; dabei aber auch verhüllter Repräsentanten eines ähnlichen oder gleichen persönlichsten Kampfes in des Dichters eigener Brust. Insofern ist seine historische Epik zugleich verkappte Lyrik, wie seine historische Lyrik der Balladen heimliche reine Lyrik. Historische Gegenstände, die ihm von vornherein nahe lagen, als sehr bewußt zeitlich existierendem und, schon vom Vater her, speziell geschicht-

lich und politisch orientiertem Menschen, ergriff er als Künstler mit fast ausschließlicher Vorliebe, *parce qu'elle [la nouvelle historique] me masque mieux et qu'elle distance davantage le lecteur.* Geschichte als Mittel der verhüllenden Objektivierung und der Distanzierung — nicht nur des Lesers, auch wohl des Autors selbst[1]), von dem allzupersönlich Subjektiven seines erlebten Problems; in den historisch, scheinbar ganz sachlich dargestellten Problemen seiner Novellen lebt er insgeheim, daher die längste Zeit unbemerkt, seiner persönlich-privatesten Problematik. Es ist die stolz und zart verschwiegene Art des unbedingt aristokratischen Menschen und Künstlers.

Für Storm ist nicht die unbefangene Schilderung des Vergangenen wie ein Gegenwärtiges Thema, auch nicht die Verkleidung eigenster persönlicher Probleme in scheinbar objektive der „großen Historie", nicht das Einst als Jetzt oder das Ich ins Geschichtliche vermummt — für ihn ist das Wesentliche die Beziehung zwischen Einst und Jetzt, ihr ewig unausgetragener Prozeß. Die Balance zwischen Damals und Heut, das eigentlich nicht Vorhandene, daher gewissermaßen Gleichgültige der Zeit, und dabei doch diese ihre wilde Macht. Das ganz Unfaßbare, absolut Rätselhafte, das doch so furchtbar faßliche Wirkungen hervorbringt. Wie wird Gegenwart unausgesetzt Vergangenheit, wie kann Vergangenheit wirkend in Gegenwart hineinreichen, ja gefühlsmäßig im voraus auch die Zukunft? Also das rätselvolle Wesen der Zeit als solches, und die Existenz in der Zeitlichkeit, schon als *πάθος* an sich, hochpathetisch betrachtet.

Wie sehr es die Beziehung zwischen Jetzt und Einst ist, der ungewisse und doch so gewisse Bogen hinüber und herüber, sieht man aus der spezifischen Art, wie Storm seinen Gegenwartsrahmen behandelt, den er, ein- oder zweiteilig, um vier von seinen fünf historischen Novellen gelegt hat, besonders deutlich bei 'Aquis submersus', 'Renate', 'Chronik von Grieshuus', namentlich wenn man sie mit der Art der Meyerschen Rahmentechnik vergleicht. Es ist seinem Wesen nach kein anderer als der Erinnerungsrahmen der allermeisten seiner sonstigen Novellen. Hier vor der unmittelbaren (bei Meyer etwa im Heiligen fiktiven), wirklichen Gegenwart —

[1]) Dem widerspricht nicht das folgende *Ainsi, sous une forme très objective et éminemment artistique, je suis au dedans tout individuel et subjectif,* da aus der Formensprache des gesamten Werkes, sogar der Lyrik, die gewollte objektivierende Distanzierung, auch vom Erlebenden und Schaffenden selbst, hervorgeht.



die unter Umständen, in einem konzentrischen Kreis, auch die vorgestellte der eigenen Jugend sein kann — der ganz real genommenen Gegenwart des eigenen Ich, zur Vergangenheit zurück im Vorderstück, dann, nach der geschichtlichen Kern-Erzählung, wieder von der Vergangenheit zur unmittelbaren Gegenwart her, im Schlußstück: das ist an sich die naheliegende Technik, deren sich auch Andere bedienen. Das charakteristisch Stormsche aber ist die ungeheure Summe von Gefühl, die er in das Unausgesprochene gerade legt, das ewig Gleichbleibend-Kontinuierliche der Zeit, des Einst und Jetzt, und dabei doch die ungeheure Kluft zwischen dem vergangenen Inhalt der angeblichen Chronik oder Handschrift und dem gegenwärtigen Erzähler, ihm selbst, die Flut von Stimmung, die aus dem meist unausgesprochenen Nebeneinander in Erzählung und Rahmen steigt. Es ist keine andere Kluft als die zwischen Tod und Leben, die auch wieder ein rätselhafter Zusammenhang ist, keine andere Stimmung als eine dunkle Lebensstimmung, und das heißt immer auch z. T. Todesstimmung. Wann hätte Meyer je einen Rahmen so benutzt, in die unsichtbare Spannung zwischen ihm und dem Inhalt gerade die Stimmung als Hauptsache gelegt? Er dient bei ihm ganz andern Zwecken.

'Rahmen' ist überhaupt ein durchaus unzulänglicher Terminus; er soll ja nicht nur die Welt des Kunstwerkes organisch abschließen gegen unkünstlerische Außenwelt. Viel mehr ist er vor allem das, was die Malerei *répoussoir*, zur Bildwirkung, nennt[1]), und bei Storm könnte man geradezu von Perspektiv reden, das kurz oder lang ausgezogen werden kann. Die kritischen Stellen des Rahmens, die daher stets eine geschärfte stilistische Aufmerksamkeit des Betrachters verdienen, sind die Rahmenansatzstellen, die Stellen des Übergangs des scheinbar unbefangen naiv-realen Stils in die fiktive Vergangenheitsgeschichte hinein (nicht immer durch den Beginn einer archaisierenden 'Chronik' bezeichnet), in die unter Umständen zunächst topographische Fabelei, z. B. bei Grieshuus. (Man kann an die gleiche kritische Stelle bei Sedanpanoramen und dgl. denken.) Dies sind die Stellen, an denen das historische Fernglas langgezogen, und nachher wieder verkürzt wird.

Aber man muß den — vielleicht grotesken — Vergleich im vollsten Ernst weiterführen und sagen: Geschichte ist für Storm vor allem perspektivische Verlängerung des eigenen Lebens

---

[1]) Das ist er, neben anderem, auch bei Meyer.

in die Vergangenheit hinein, aus sehr tiefen Bedürfnissen heraus, sowie er als Vater sich in die Zukunft fortgesetzt fühlte (die einzige Unsterblichkeit an die er glaubte). Daher liegt ihm immer am nächsten Geschichte als eigene Lebens- und als Familien- und Sippengeschichte, als Haus- und Häusergeschichte, dann als Stadt- und Ortsgeschichte (Friedhofsgeschichte!); endlich — höchstens — als Landschafts- und Provinzgeschichte, die er doch nie als solche dargestellt, sondern nur in sich aufgenommen hat. Weiter ist er überhaupt nicht gegangen[1]).

Wie er innerhalb dieser äußerlich engen und auch innerlich an Umfang begrenzten Welt hauste, welche Intensität er erreichte in der Auswertung ihrer seelischen Schätze, welche Fülle von Stimmung er hier entfaltete, weiche und zunehmend mehr noch harte, ja unerbittliche Stimmung, da er sich bei aller Versenkung in Idyll und Kleinleben mehr und mehr herbster, ja schneidender Tragik zuwendet, ist bekannt. Oder vielmehr, Tragik und Idyll gehört zusammen und ist in den meisten Fällen gleichzeitig vorhanden. Und wo das nicht zu sein scheint: der würde die 'Söhne des Senators', den 'Vetter Christian', den 'Bötjer Basch' und Ähnliches im Zusammenhang der Stormschen Dichtung falsch verstehen, der sie anders auffaßte denn als eine andere Wendung, die einmal derselben Problematik in leichterer Stunde gegeben wird, der

---

[1]) Diese Geschichte, wie Storm sie meint und schildert, die familienhafte, von den fortlaufenden Generationen ausgehende, entspricht in weitem Maße jener „weiblichen Geschichte", von der Spengler (II, 404) aufschlußreich spricht, der „ersten Geschichte", der „ewigen, mütterlichen, pflanzenhaften, der kulturlosen Geschichte der Folge von Generationen, die sich nie ändert", der „Spindelseite" der Geschichte im Unterschied zur „Schwertseite", der der Taten (die nach Spengler nur der sicheren Weiterexistenz der ersten wegen da ist). Der relative Gegensatz wird deutlich, wenn man Meyers Auffassung der Geschichte als Tat daneben hält. Natürlich ist dieser Gesichtspunkt nicht zu übertreiben, da ja auch bei Storm Kausalität, Tat als Schuld, Sühne ihre Rolle spielen. Diese Auffassung „pflanzenhafter" Geschichte aber erhält wichtiges und tieferes Relief, wenn man in Betracht zieht, daß Spengler ganz mit Recht den Kernpunkt des Adels als Willen zur Dauer, nämlich des Blutes, definiert, und sich der Auffassung Ad. Müllers vom Adel als dem weiblichen Prinzip des Staates, nämlich der Erhaltung wegen, erinnert. In der Tat ist Storms Auffassung in ihrer Familienhaftigkeit (der der Begriff der Mesalliance trotz aller demokratischen Überzeugungen nicht ganz fern liegt, s. 'Beim Vetter Chr.') im weiteren Sinne adlig, in demselben, in dem die des Bauern und des alten Stadtbürgers adlig sind (s. auch unten). Ganz im Gegensatz zu seinen bewußten bürgerlichen und demokratischen Ansichten.



Zeit- und Vergänglichkeitsproblematik, in deren Bezirk hier einmal gelindere Wallungen vorgeführt werden, nicht tragische Leidenschaften (obwohl es dazu nur eines leichten Ruckes bedürfte, etwa in den 'Söhnen des Senators') oder, häufiger, Tragik der Verhältnisse, die zerstörend ausbricht. Keines jener so behaglichen Stormschen Familienfeste ist denkbar ohne diesen Hintergrund der nicht weit entfernten Familiengruft bei St. Jürgen, wie ja auch kein Familienfestmahl vergeht, bei dem nicht wie der Abwesenden, so der Verstorbenen gedacht wird, die in das andere Haus übergesiedelt sind (die Familie umfaßt auch die Toten!) oder wenigstens in 'Martje Flohr's Gesundheit' („Up dat es uns wull ga up unse ole Dage") der schwindenden Zeit gedacht wird. Die Zeit steht nie still bei Storm; selbst wenn sie es nach dem Willen des Dichters soll, wenn er „volle heitere sichere Gegenwart", „vollen Sonnenschein" und dergleichen ausdrücklich konstatiert. Stillstehen der Zeit, des Lebens ist hoch-charakteristischer Weise für den leidenschaftlich gern lebenden, aber stets von der raubenden Zeit tragisch bedrohten Idylliker sein Begriff von Glück; ganz sichere, daher feste und glückliche Zustände sind nur die ganz abgeschlossenen, fertigen; die eigene Kindheit, die „alte Zeit" und in ganz tiefem Sinn das Totsein: „Längst in das sichere Land der Vergangenheit warst du geschieden —[1])."

Am charakteristischsten sind immer die unbewußten, die leisen und die unnötigen Züge. So heißt es an dem unsäglich stimmungsvollen Schluß des 'Vetters Christian':

> „Und die Stunden flogen. Lind war die Nacht; drüben in der anderen Straße um das alte Familienhaus stand einsam und dufterfüllt der Garten. Da klirrte die Pforte; es war der Vetter mit seinem jungen Weibe. Der Nachthauch säuselte in den Zweigen, oder waren es nur die Blüten, die aus der Knospenhülle drängten? Wie durch Adams Bäume vor Tausenden von Jahren, so schien auch heute noch der Mond" usw.

Der letzte Satz ist, sicherlich unbewußtes, Zitat aus Storms Liebling Hölty. Aber die Wendung „vor Tausenden von Jahren" hat, gewiß ebenso unbewußt, erst Storm dazu getan, durch sie kommt erst das ihm entsprechende eigentliche Sentiment, die stimmungsvolle Zeitempfindung mit ihrer Tiefenanweisung hinein. Und schon

---

[1]) „— was ich besessen hatte — das hatte ich gehabt, das war im sicheren Lande der Vergangenheit" ('Ein Bekenntnis' VIII, alt. Ausg. S. 146).

„Der Tag auf des Vetters Hallig und mitten drin Susannens süße jugendliche Gestalt steht mir, wie Rungholt wohlverwahrt in dem sicheren Lande der Vergangenheit ('Halligfahrt' IV, alt. Ausg. S. 26).



vorher finden wir in derselben, der gegenwärtig-sonnigsten Erzählung Storms den sachlich ganz unnötigen Zug bei 'Martje Flohr's Gesundheit': „Und auch die Jungen stießen andächtig an, als sähen auch sie den warnenden Finger, der gegen uns Alle aus der dunklen Zukunft sich erhebt.“ Es ist nicht viel anders, als wenn Storm in einem ganz gewöhnlichen Familienbriefe (aus Hademarschen) wie selbstverständlich schreibt: „Im übrigen fährt die Zeit fort, uns leise zu verschlingen“; die verhängnisschwere Zeitempfindung erfüllt ihn immerfort.

Der ganze Komplex der Vergänglichkeitsmelancholien, in Novellen wie Gedichten, ist unübersehbar. Gefühlstatsachen wie das fortwährende Sterben im Leben selbst, das Hinsterben zum Lebensende hin; daß man mithin immerfort stirbt insofern man einfach da ist (alles im Grunde christlich!); daß man im Ergrauen der Haare und dergleichen nicht nur, auch im Wiederholen derselben Tätigkeiten, dadurch daß man immer wieder Gedanken und Gefühle hat, stirbt; daß man wie an den Rand des Lebens gedrängt wird, wenn die Eltern sterben, noch mehr, schon fast halb aus dem Leben hinausgeworfen wenn die Kinder kommen und unerbittlich aufwachsen — solche Gefühlsgänge müssen Storm ganz vertraut gewesen sein und lassen sich größtenteils bei ihm nachweisen[1]). Die Gefühle des frierenden Ich, Gefühle der Einsamkeit in Zeit und Raum, nicht ganz so häufig bei Storm ausgesprochen, sind nah verwandt und bilden vielleicht den eigentlichen Grund dieser gesamten Weltangst.

Als eine hauptsächliche Manifestationsform dieser Weltangst muß bei Storm nun gerade jenes Motivengebiet dienen, das der durchschnittlichen Auffassung vielleicht am wenigsten dazu zu passen scheint, das der Familie. Wie dunkel solche vorher schon von mir wenigstens berührten Züge gemeint sind, sieht man am besten aus den auch sonst klassischen Skizzen 'Von heut und ehedem', wo Storm in plaudernd-erzählender Form die Geschichte der eigenen mütterlichen und großmütterlichen Familie (Woldsen-Feddersen) gegeben hat. Familienpoesie als süß-unheimliche Poesie der Vergänglichkeit, ja ein den Erzähler selber fast erstickender Vergangenheitsduft. Familienhistorismus als komprimierter Lavendelduft gleichsam, leise modriger, und doch das vorgeführte alte Leben größtenteils in plastischster Gesundheit; dazu 'Im Sonnenschein' und die 'Zerstreuten Kapitel': paradoxe Mischung von Gemüt-

[1]) In den Gedichten z. B. sind nur wenige ganz ohne Zeitmelancholie.



lichkeit und Grauen, bei zartester Poesie, höchst eigentümlich, ihm offenbar ganz gewohnt[1]).

Das Mittel nun, wodurch gerade diese von den meisten zeitgenössischen Dichtern so behaglich aufgefaßte Familienwelt in den Bezirk der Vergänglichkeitsmelancholie gezogen wird, ist die scharf hervortretende Auffassung der Familie vor allem als einer Zeitfolge von Generationen — so gut wie nie wird Familie und Familienhaftes in der Ebene bloßer Gegenwart, ohne dämmernde Hintergründe des Zeitlichen, das also auch hier wieder der Wehmutspender weil Todesbringer ist, dargestellt. (Der Gedanke, den Verfall einer Familie in immer schwächer werdenden Geschlechterfolgen darzustellen, Thomas Mann, liegt noch auffallend fern.)

Wenn man einmal von der melancholischen Bewertung absieht: Zeitgeschehen vor allem als Familienerlebnis (Husums Blüte, die Kontinentalsperre, die dänische Okkupation), Familie als Generationenfolge, die Lebensspannen der Voreltern geradezu als Zeitmesser: das alles ist äußerst germanisch, wenn auch nicht ausschließlich germanisch, sondern überhaupt altertümlich, rassehaft, vornehm — bürger- wie bauern- und adelsvornehm. Die Beziehung von Geschlecht auf Geschlecht, das ist für ihn die Urzelle, Urerscheinungsform des Historischen, die gegebenste Gestalt des Heut und Ehemals. Und so liegt es nicht nur, wie man immer gemeint hat, an dem zeitgemäßen Interesse für Vererbung oder der Anregung durch Zola, auch nicht einmal nur an dem erlebten Vaterleid, sondern schon in der ihm eingeborenen Sonderart des Zeitgefühls, wenn er alternd wie so manches Lebenerwärmende, so noch mehr seine Tragik hauptsächlich der Beziehung von Generation zu Generation entnimmt. Das Verhältnis von Vater und Sohn: seine schneidendsten Novellen gehören ihm, Carsten Curator, Aquis submersus, Hans und Heinz Kirch. Aber er faßt es weiter: die Ursprünge rätselhafter Vererbung führt er folgerichtig weit in die Jahrhunderte zurück. Die Frage: wo kommt dieser Charakter oder Charakterzug, der das ganze tragische Unheil mit sich bringt, her aus der Folge der Geschlechter? eine echt Stormsche Frage, voll Webens der (vegetativen, weiblichen) Geschichte, sie ist nur die persönlichste Form seiner allgemeinen, tieferschrocknen Fragestellung: irgend etwas reckt sich her, greift aus der Vergangenheit,

---

[1]) Es gibt einige wenige Stellen bei Storm, wo mit dieser Mischung auch etwas kokettiert wird ('Am Kamin', Gespensterei).

selbst unfaßbar, halb faßbar, dunkel fühlbar — eine Sage, ein Zustand, eine Denkweise, ein Erlebtes-Längstvergessenes früherer Menschen, das plötzlich in Gegenwärtigen wiederaufsteht, ja in einem selbst aus vergessenen Lebensstadien. Menschengeschichte also nicht nur als Erinnerung, nein als unheimliche Reminiscenz und Rudiment, das plötzlich wieder tageswirksam unter uns herumgeht; Individual-, Familien-, Sitten- und Kulturgeschichte als rätselvoller, mehr geahnter Atavismus, höchst stimmungsvoller (dasselbe was Freytag in den 'Ahnen' trocken behandelt und daher nicht herausgebracht hat). Wenn ich denke, empfinde, dunkel fühle, sind es nicht die Gedanken und Gefühle meiner Ahnen, wenig verändert? Ist so die Körper- nicht auch eine Geisterkette, noch wichtiger weil greifbarer, vielleicht wissenschaftlich faßbar, die Geister- auch eine Körperkette, mit allem Unbewußten des Körpers? (Vgl. Hofmannsthal: „Dann, daß ich auch vor hundert Jahren war, Und meine Ahnen, die im Totenhemd, Mit mir so eins sind wie mein eignes Haar —?") Ja, sollte hier, in der Folge der Geschlechter, nicht vielleicht ein Punkt vorliegen, wo wir das Problem der Probleme offen vor uns liegen, Körperliches in Geistiges übergehen sehen und umgekehrt — und zwar durch die Zeitalter hindurch —?

Gegenüber z. B. der 'Renate', in der jener in den Köpfen von früher her lebende, mit ihnen oder noch bei Lebzeiten aus ihnen vergehende, aber, wie die Einleitung zeigt, auch heute noch nicht tote Hexenwahn als Hauptagens der Handlung so unheimlich glaubhaft geschildert wird; gegenüber 'Aquis submersus' mit dem verhängnisvollen Falle atavistischer Junkerbosheit und dem irdischen Fatum des Standesunterschiedes, und den ähnlichen Novellen 'Eekenhof' und 'Grieshuus' mit ihren entsprechenden Vererbungstypen und dem fortzeugenden Verhängnis (es sind Verhängnis- wie Charakternotwendigkeitsnovellen) hat man das bestimmte Gefühl, das durch ihr näheres Studium wie an der Hand zahlreicher anderer Novellen Storms, mündlicher und brieflicher Äußerungen sich zur Gewißheit erhärtet: die Urquelle der historischen Novellistik Storms ist, innerhalb seines allgemeinen Vergänglichkeits- d. h. einfach Zeitgefühles, diese:

Storm hat gewiß und vielleicht von jeher Mächte in sich gefühlt, die er als aus der Tiefe der Vergangenheit seiner Ahnen her kommend empfand, in denen er schon einmal gelebt hatte und die in ihm weiterlebten; seelische Regungen, von denen er die Empfindung hatte, daß sie, früheren Zeiten entstammend und entsprechend, dem

Tage fremd (doch nur scheinbar fremd) wie sie waren, auch am besten durch die alte Zeit, die alte Zeit der Heimat und womöglich der Familie, d. h. durch historische Erzählung künstlerisch zu bewältigen waren. Dinge, die „heute“ gleichsam im Schatten liegen, gleichwohl aber sehr wichtig sind; und wie sehr gerade er durch überkommene Anschauungen, Mächte aus der Vergangenheit, bedingt war, oft auch unbewußt und im Widerspruch zu seinen vermeintlich modernen selbsterworbenen „Ansichten“ läßt sich z. B. auf politischem und gesellschaftlichem Gebiet sehr leicht zeigen (überzeugter Demokrat, empfand er sehr konservativ, ständisch). Empfand er sich doch selbst immer als ein Stück Vergangenheit und gleichzeitig, als Vater, wie ein Stück Zukunft (die unter Umständen wieder als eine künftige Vergangenheit vorausempfunden werden kann), also ganz im historischen Element; geworden, vergehend, werdend, aber in seiner Produktion mit dem Akzent auf den ersten beiden. Der romantische Sinn für die „Patina“, den Stimmungsreiz der aerugo nobilis — der übrigens keineswegs lückenlos bei ihm vorhanden ist[1]) — kommt erst als Zweites, allerdings in naher Verbindung, hinzu. Der Beginn seines Alters — der Alternde hat selbst Geschichte erlebt —, die Zeitmode (Köster) sind nur zeitlicher Anstoß.

Was aber gleichfalls dauernd zugrunde liegt, ist die Liebe zur Heimat. Wie sie ein immer springender Quell seiner gesamten Dichtung, ja seiner Existenz ist, so liegt sie auch seinen kulturhistorischen Studien und damit seiner Dichtung historischer Novellen zugrunde, die alle in der Heimat spielen. Und wie er in seiner ganzen Dichtung gewohnt ist mit der Landschaft und durch sie zu sprechen, wie er durch das Hineinbeziehen der Menschengeschicke in die Natur und umgekehrt nicht nur mit feinster Sprachkunst seinen einzigen Stimmungsreiz hervorbringt, sondern auch geradezu die Natur sagen läßt was seine Menschen verschweigen oder was ihnen unbewußt ist, oft das seelisch Wichtigste (so im Schimmelreiter, Aquis submersus, Ein grünes Blatt, Auf dem Staatshof, Immensee usf.), so macht er in den historischen Novellen

---

[1]) Wo Storm nichtdichterisch berichtet, in seinen kulturgeschichtlichen Skizzen „Aus Husumer Geschichtsquellen“, aber auch in der Novelle 'Im Brauerhause' (Der Finger) sieht er äußerst nüchtern, ja mit Fortschritts- und Aufklärungsaugen, und urteilt demgemäß, erleichtert, daß es nicht mehr so ist. Er urteilt also verschieden als Kulturhistoriker und als Dichter, unterscheidet zwischen Tatsächlichkeit und Stimmungswert.



die Natur weithin zur Miterlebenden. Er historisiert auch sie, aber innerhalb diskreter Grenzen.

Storm läßt sie teilnehmen an Schicksal und Taten der Menschen, die sie durchpflügend ihr Antlitz verändern, von Geschlecht zu Geschlecht, die die alten Eichenwälder von Grieshuus nutzen, verwildern lassen, pflegen, wieder verwildern lassen, umhauen: aber darüber läßt er ihr doch jenseits alles dessen was die Sterblichen in ihr anrichten, ihre Souveränität und majestätische Ruhe. Mit den Menschen geheimnisvoll verbunden, ist sie ihnen doch geheimnisvoll fremd; immer fern und nah wie die alte Zeit, wie die eigene Jugend, rührt auch sie an die Geschicke. Und die Menschen wissen nichts davon, nur an den Verdichtungspunkten höchster Affekte kommt einzelnen feiner Organisierten in den historischen Novellen ihre Macht über die Seele momentan zum Bewußtsein; so dem Maler (!) in der unvergleichlichen, in der Geschichte des Landschaftsgefühls freilich wohl anachronistischen Turmszene in Aquis submersus; Storms Menschen des 18. und 19. Jahrhunderts in seinen sonstigen Novellen wissen häufiger darum.

Vor allem ist es der Stimmungseinklang, durch den die heimatliche Natur mitwirkt an den historischen Novellen. In der Gegenwarts-Einleitung der Chronik von Grieshuus spricht Storm selbst von dem „stürmischen Oktobernachmittag mit seiner nordischen Sagenstimmung“, die ihn als Primaner hinausgelockt habe und an dem er dann die Stätte von Grieshuus fand; aber diese ‘nordische Sagenstimmung’ — Heide und Wind, ziehende Wolken, rauschende, knarrende Eichenwipfel — überschattet das ganze zweiteilige Prosa-Epos von Grieshuus. Da das Ganze in der Einleitung an die Entdeckung der schwachen Spuren des ehemaligen festen Hauses Grieshuus im Boden am Waldrand ober der Heidemulde geknüpft ist, so hat man aber erst recht den Eindruck: aus dieser Erde sind jene vergangenen Menschen hervor- und mit ihren Werken wieder in sie hineingegangen. Auch die Landschaft wird zweimal dargestellt, wie die schwindende Zeit, die von „heut“, aber meist dem „Heute“ der Jugendzeit, die von damals; und die damalige, in der Kernerzählung, großenteils auch schon auf dem Wege der Erinnerung, nämlich des alten Chronikschreibers. Überheckung der stimmungsvollen Erinnerung! Sich überhecken der Zeit, auch bei Darstellung eines Räumlichen!

Örtlichkeiten, an denen Erinnerungen haften, sind neben Bildern und halbverklungener Sage, die beide das Undeutliche

geben, und vorwiegend fiktiven Handschriften, die das Deutlichere berichten, Beglaubigung, Stimmungsträger und vor allem Mittel, um ganz unmittelbar an das alte Land, das Land der alten Zeit, heranzukommen; so etwa die Höhle der Vitalienbrüder und das Bischofshaus in der Renate, Kirche und Küsterhaus in Aquis submersus, die Mauerreste und Spuren in Grieshuus und Eekenhof[1]). Die Geschichte der Landschaft ist in ihren Grund und Boden eingegangen; aus diesen lokalen Andeutungen wird sie nun erweckt; dazu paßt und gehört organisch der streckenweise (auch in Eekenhof nicht so durchgängig, wie Köster meint) angewandte andeutende Stil, der dämmerige, gelegentlich schattenhafte, ja — in den Nachtszenen — spukhafte Vortrag, in dem Praet. und Perf. so wirkungsvoll abwechseln. Das 'Fest auf Haderslevhuus' ist eine „lange Ballade“ (Köster), ohne Rahmenerzählung, unter gelegentlicher musikalischer Begleitung durch die Landschaft, wie immer, aber ohne daß sie hier eine wesentliche Rolle spielte.

Manchmal kann man, wie innerhalb Stormscher Novellen überhaupt, so auch in den historischen sagen: hier singt die nordische Landschaft ihr Lied, das dem Dichter nur zu symbolischen Verdichtungen wird. Er gibt dann nur die äußere Objektivierung einer landschaftslyrischen Empfindung, mit Beziehung auf den Menschen. Oder: die Landschaft selbst erzählt Geschichten, die ganz in sie und ihren Duft eingehüllt sind. Aber das gilt doch nur von einzelnen Partien, oder höchstens von wenigen ganz kleinen „Situationen“, wie Storm in seinen Anfängen seine Novellen zu nennen pflegte, allenfalls von Märchen (Ein grünes Blatt etwa, Eine Halligfahrt, Regentrude, In Bulemanns Haus), nie vom Ganzen einer eigentlichen Novelle, das dafür in der Handlung wie in der Psychologie der Personen zu bestimmt und folgerichtig ist, in sorgfältigster Motivierung.

Zeitlich und vielmehr noch zeitlos ist die Landschaft bei Storm, immer eine andere und doch dieselbe. Sein Symbol der stäten Ewigkeit aber ist das Meer[2]). Irgendwo fühlt man es immer im Hintergrunde bei ihm, wie in seiner Heimat; aber nicht umsonst wird es so oft am Anfang oder Schluß seiner Novellen hörbar oder sichtbar; wie das Transcendente selbst richtet sich seine große graue Wand bleibend auf am Horizonte alles Mensch-

[1]) Paradigmatisch hat man alle diese Elemente zusammen in dem meisterhaften Eingang von 'Eekenhof'.

[2]) Das er als offenes Meer doch erst am Ende seines Lebens, in Sylt, erblickte.



lichen und Geschichtlichen[1]). „Ich hatte ganz das Meer vergessen da hörte ich es plötzlich —“.

Die Grundstimmung der historischen Novellen (mit Hineinbeziehen des Landschaftswertes) ist stets dieselbe; man betrachte nur die Schlüsse:

Zur Chronik von Grieshuus:

— Es ist geworden, wie einst Matten sagte: ich habe alle überlebt. Und nicht nur die Menschen; denn Grieshuus ist abgebrochen worden, nur noch Mauertrümmer ragen aus der Erde; die Wälder werden Jahr für Jahr geschlagen, daß bis in unser Dorf hinunter der Sturz der Rieseneichen schallet. So ist es, wie der Dichter singt:

Auf Erden stehet nichts, es muß vorüberfliegen;
Es kommt der Tod daher, Du kannst ihn nicht besiegen.
Ein Weilchen weiß vielleicht noch wer, was Du gewesen;
Dann wird das weggekehrt, und weiter fegt der Besen[2]).

Vgl. damit aus der 'Heimkehr':

— Und drüben jenes Giebelfenster mit den zertrümmerten Scheiben; — die Donner jenes Frühlingsungewitters sind längst verhallt, die ich in lauer düfteschwerer Nacht dort über meinem Haupte rollen hörte; aber wo ist sie geblieben, die ich so fest in meinen Armen hielt? — — — Hu! Wie kommen und gehen die Menschen! Immer ein neuer Schub und wieder: Fertig! — Rastlos kehrt und kehrt der unsichtbare Besen und kann kein Ende finden. Woher kommt das alles immer wieder, und wohin geht der grause Kehricht? — Ach, auch die zertretenen Rosen liegen dazwischen usw. usw.

O meine Muse, war das der Weg, den du mich führen wolltest? Die sommerlichen Haiden, deren heilige Einsamkeit ich sonst an deiner Hand durchstreifte, bis durch den braunen Abendduft die Sterne schienen, sind sie denn alle, alle abgeblüht?

Es ist ein melancholisches Lied, das Lied von der Heimkehr.

Oder den Schluß von 'Von heut und ehedem':

— Und im übrigen mögen die Manen meines Großmütterchens es mir verzeihen, daß ich, ein ungewandter Nekromant, aus der Nacht, in die es schon so tief versunken, ihr Jugendbild heraufzubeschwören suchte.

Oder der 'Halligfahrt':

Hier enden diese Aufzeichnungen. Kein Band, keine Locke, keine Blume liegt bei den vergilbten Blättern.

---

[1]) So höchst bezeichnend im Eingang der ganz frühen Situation 'Im Saal' mit ihren schwindenden vier Generationen, wo es die Gesellschaft plötzlich hört; Marsch, Meer, Meerhimmel darüber mit Vogelruf als Symbol verzweifelter Todesferne prachtvoll am Schluß des 'Staatshofes'; Schluß von 'Aquis submersus', s. u., 'Schimmelreiter' und sonst.

[2]) Gewiß von Storm selbst.

Wer war jene Eveline, welche dies alternde Herz noch einmal so tief zu erschüttern vermochte? — Ich kenne Keine ihres Namens. Requiescat! Requiescat!

'Aquis submersus':

Noch einmal wandte ich mich um und schaute nach dem Dorf zurück, das nur noch wie Schatten aus dem Abenddunkel ragte. Dort lag mein totes Kind — Katharina — alles, alles! — Meine alte Wunde brannte mir in meiner Brust; und seltsam, was ich niemals hier vernommen, ich wurde plötzlich mir bewußt, daß ich vom fernen Strand die Brandung tosen hörete. Kein Mensch begegnete mir, keines Vogels Ruf vernahm ich; aber aus dem dumpfen Brausen des Meeres tönete mir immerfort, gleich einem finsteren Wiegenliede: Aquis submersus — aquis submersus!

— —

Hier endete die Handschrift.

Dessen Herr Johannes sich einstens im Vollgefühle seiner Kraft vermessen, daß ers wohl auch einmal in seiner Kunst den Größeren gleich zu tun verhoffe, das sollten Worte bleiben, in die leere Luft gesprochen.

Sein Name gehört nicht zu denen, die genannt werden, kaum dürfte er in einem Künstlerlexikon zu finden sein; ja selbst in seiner engeren Heimat weiß niemand von einem Maler seines Namens. Des großen Lazarusbildes tut zwar noch die Chronik unserer Stadt Erwähnung. Das Bild selbst aber ist zu Anfang dieses Jahrhunderts nach dem Abbruch unserer alten Kirche gleich den anderen Kunstschätzen derselben verschleudert und verschwunden.

Aquis submersus.

'Ein Fest auf Haderslevhuus':

„Und die Anderen?“ fragt ihr, „was ward aus denen?“

— Die Anderen? — Ich habe von ihnen weiter nichts erkunden können; es gab ja Klöster derzeit, in die hinein sich ein beraubtes, auch ein verpfuschtes Leben flüchten konnte! Was liegt daran? Die Geräusche, die ihre Schritte machten, sind seit Jahrhunderten verhallt und werden nimmermehr gehört werden.

Storms ganze historische Dichtung ist im Grunde Todesproblemdichtung. Die metaphysische Angst um das doch als „unrettbar“ (um das moderne Wort anzuwenden) empfundene Ich ist die Hauptquelle seiner historischen Dichtung, wie auch großenteils seiner Dichtung überhaupt.

Geschichte als Goldton der Erinnerung — Geschichte als finstere Musik: in dieser Wage schwebt hier alles. Das Grauen und der Reiz des Unerbittlichen der Vergänglichkeit sind identisch.

Mit der historischen Novelle fühlt sich Storm in die Vergänglichkeit ein, genießt leidend ihre Unerbittlichkeit, die schroffe wie die sanfte, leidet herb genießend seine Todesfurcht — und trachtet sie zu überwinden, indem er als historischer Nekromant

die Dauer seiner Persönlichkeit in die Tiefe der Vergangenheit hineinlebend verlängert[1]).

Storm beutet also keineswegs charakteristische Kulturelemente der alten Zeit um ihrer selbst willen aus, sondern teilt durch sie sein spezifisch zeitliches („historisches“) Lebensgefühl mit. In dem unheimlichen Schwanken zwischen Vergangenheit und Gegenwart sieht er die Unsicherheit des Lebens; er sieht die Menschen immer an einem Abgrunde schreiten. Freilich auch noch in anderen, nicht zeitlichen Bedeutungen.

Die eigentliche Tragik bei Storm beruht durchaus auf der Handlung, das Vergänglichkeitstragische gehört im Wesentlichen der Stimmung. Doch bleibt Storms eigentliche Tragik dem Zeitlichen so nah verhaftet, daß ausgesprochen zeitliche (zeitlich betonte) Formen des Tragischen bei ihm eine bedeutende Rolle spielen, so das Zu spät (in St. Jürgen, Aquis submersus, und überaus oft) und die schleichende Tragik, die mit langen Zeiträumen operiert (Renate, Aquis submersus, Grieshuus und sonst). —

In Storms historischen Novellen kulminiert, von einem bestimmten Standpunkte gesehen, seine Novellistik überhaupt. Ja im Grunde ist beides gleicher Wesensart; was verschlägt es schließlich, bei gleicher Empfindung, wenn man archaisierend schreibt und sich auf wirkliche oder vorgebliche Quellen stützt? Seine Novellistik war immer eine im hohen Grade „historische“ im weiteren Sinne. War nicht schon gleich ‘Im Saal’ mit seinen vier Generationen im höchsten Maße „historisch“ empfunden, ‘Marthe und ihre Uhr’, ‘Im Sonnenschein’, ‘Drüben am Markt’, ‘Späte Rosen’ und so vieles andre? In seinen historischen Novellen fand seine Vergänglichkeitsideologie nur ihren reichsten Ausdruck.

Es war nur ein Schritt, und ein sehr natürlicher und naheliegender, nun einmal aus der alten Zeit selbst, in die er sonst ohnehin so oft zurückblickt, und ausführlicher zu sprechen. Es war eine einfache Konsequenz auf dem stets begangenen Wege des Zeitproblematikers. Man kann sich eigentlich nur wundern, daß Storm ihn nicht schon früher getan hat.

Seine ganze Vergänglichkeits-, Zeit- und Todesschwermut aber, was ist sie anders als der Ausdruck eines ihm unbewußten Zwiespaltes, wie er für ihn und viele Andere mit Notwendigkeit

[1]) Der Trost der Weiterdauer in die Zukunft durch die Kinder, vereinzelten Novellen wie den ‘Söhnen des Senators’ und vor allem seinem Leben nicht fremd, fehlt seiner Kunst zumeist.

aus der Geistesstruktur seiner Zeit (1817—1888) hervorging. Einerseits der Niederschlag einer chronischen, latenten und ihrer vollen Schwere vielleicht nicht einmal ganz bewußten Verzweiflung über den vermeintlich notwendigen Verzicht auf alles Transszendente, bei einem so ausgesprochen, schon in seiner allseitigen Pietät, religiösen Menschen, der sich indes zur Irreligiosität infolge der Zeitkultur — hierin F. Vischer nicht unähnlich — mannhaft verpflichtet glaubte, ist jene Schwermut zum andern Teil nichts anderes als der letzte und große Rest Christentum bei ihm. Aber nur dessen eine Hälfte, die negative: es ist die volle Totentanzverzweiflung des Mittelalters, die durch hundert Bußprediger, gewiß auch in seinen Vorfahren, unterhaltene Todesfurcht und -zerknirschung, aber ohne die mindestens ebenso bedeutsame positive Hälfte, notwendiges Korrelat, die durch die Erlösungslehre gegebene Möglichkeit oder Gewißheit der Rettung des Ichs im Jenseits. Beides in eigentümlicher Mischung mit modernen Nichtigkeitsgefühlen (bei diesem sehr selbstbewußten Menschen!), die aus dem gerade zu Storms Lebenszeit in weiteren Kreisen beginnenden Zusammenbruch der alten Weltanschauung, dem Triumph der materialistisch-mechanistischen Weltbetrachtung, aber auch aus der immer umfassender sich ausdehnenden, vielfach ebenfalls relativierend und nihilistisch auf die Gemüter wirkenden Historie hervorgegangen waren. Storm wußte sich soviel mit seiner angeblich ganz unreligiösen Erziehung (an der ich fast gelinde Zweifel hege) und dem „rotwangigen Heidentum, das hier noch in uns allen spukt“; er ahnte nicht, wieviel Christliches noch von früheren Generationen her, und gewiß auch aus seiner Jugend in ihm war. Mit welcher Stärke das Ressentiment in ihm wirkte, ersieht man z. B. aus den absichtlich grausamen naturwissenschaftlichen Partien der Novelle ‘Im Schloß’, denen vieles anzureihen wäre. Mit einer Art von verbissenem, manchmal fast frohlockendem Friesentrotz zwingt er sich aus Wahrheitsliebe zum schneidenden Verzicht auf das was sein Gemüt so dringend begehrt — was er aber um keinen Preis hochkommen lassen will. Verräterisch ist indes hier, wie überall in solchen Fällen, die Übersteigerung. Der fast lächerlich wirkende, jedenfalls unnötig krasse Trumpf, den Storm auf den geblasenen Taufchoral in Hamburg hin auf den Tisch schlägt („Es ist mir in diesem Augenblick eine seltsame Erquickung, daß ich aus dem Fenster, an dem ich dieses schreibe, den Blick auf die Hamburger Abdeckerei habe ...“, Von heut und ehedem, III, 154,

155, alte Ausgabe), ist sehr beredt. Solche Geschmacklosigkeit bei einem sonst so geschmackssicheren Poeten — bei Storm wohl die einzige — bezeichnet immer eine Untiefe, eine Seelenwunde[1]).

Merkwürdig nur, daß ihn sein Heidentum nie bei seinen berühmten Weihnachtsfeiern, einem unbedingten Lebensbedürfnis, störte! Auch das sinnvolle Begehen von Silvester und Neujahr, in den traditionellen Formen, mit Claudius usw., ruht ja auf christlichem Volksgrunde; und wie unendlich vieles Andere, seine nie von ihm angezweifelte Ethik und Moral, sein gesamter Kult der Idee, ja seine ganze Gemütskultur, in Werk und Leben. Selbst noch die Rache, die die verpönte Transcendenz in Gestalt des Geister- und Gespensterwesens (vgl. z. B. 'Am Kamin') an ihm nahm, zeugt für die Stärke des Bedürfnisses. Da es doch nichts Widersprechenderes geben kann, als ein Jenseits zu leugnen, und sich vor ihm, noch dazu in dieser Gestalt, zu fürchten.

Allein dieser Widerspruch ist nicht weniger menschlich, in so paradoxer Gestalt er auch oft in Storms Schriften hervortritt, als jener andere: der republikanische Fortschrittsdemokrat und wütende Adelshasser, dessen beste Freunde ein altpreußischer Junker und ein holsteinischer Graf, gar ein Reventlow, gewesen sind. Im innersten Kerne war er eben selbst ein alt-standesmäßiger, ja vielfach standesmäßig gebundener Mensch, ein Bürger mit charakteristischer Betonung seines Bürger- und (mütterlich-großmütterlicherseits) Patriziertums, unter freundlichster aber deutlicher Scheidung vom Kleinbürger-Handwerker (in vielen Novellen) — auch vom Bauern, aber weit weniger scharf, nicht nur aus dem persönlichen Grunde der väterlichen Abkunft („Westermöhlener Burjung“), sondern wegen der tiefen Verwandtschaft: derselben, durch die Adel und Bauer so eng zusammenhängen[2]). Es steht das ganz im Gegen-

[1]) Die gewisse naturwissenschaftliche Unerbittlichkeitspoesie, auch die biologen- und medizinermäßige „Poesie“ eines rein mechanistisch aufgefaßten Lebensbegriffes, gibt es in Ansätzen auch schon bei Storm (so, dem Thema gemäß, im 'Bekenntnis' S. 147, 161 alte Ges.-Ausg., in 'Viola tricolor' S. 61, 'Schweigen' und häufig sonst; 'Halligfahrt' S. 27, 33), aber in wahrhaft poetischer Fassung und eigentümlich sittlicher Verklärung — anders als bei den Monisten.

[2]) Große Adelsfeindschaft fast überall im Gesamtwerk (besonders hervortretend in der Novelle 'Im Schloß', sehr intensiv in 'Schweigen', großenteils auch in den immerhin gerechteren historischen Novellen). Dabei doch überall ein merkwürdig sicheres Gefühl für sein Rassehaftes, aus dem eignen Patriziergefühl hervorgehend, auch z. T. Verständnis für seine historischen Bedingungen, wenigstens in den geschichtlichen Novellen, die ja alle ohne den Adel nicht denkbar sind.



satz zu seinen bewußten, ja, wie die irreligiösen, bis zu charakterisierter „Überwertigkeit“ extrem betonten modern-demokratischen Überzeugungen. Er ist im Grunde nur so weit moderner Demokrat als seine alt-ständische Opposition gegen den Adel geht, vorab gegen den heimischen.

Hier ist einmal eine von Haus aus ganz konservative, durchaus auf Tradition, Pietät (und darum Historie) beruhende, nach Frommsein verlangende Natur („Kopf eines Heiden, Herz eines Christen“ wie sein Neffe Esmarch sagte) durch die politischen und geistigen Ver-

---

Der Dichter Storm kommt, wenigstens im historischen Bezirk, ohne den vorzugsweise poetischen — und historischen — Stand nicht aus; der Mensch Storm, selbst sehr standesmäßig, bringt ihm trotz allem eine gewisse Haßliebe entgegen. Die Novellen zeigen den tieferen Sachverhalt hier deutlicher als die extemporierten Ausbrüche des Lebens.

„Ich sage Dir, der Adel (wie die Kirche) ist das Gift in den Adern der Nation,“ lautet eine solche Äußerung. Vgl. das Gedicht 'Der Lump': „Es gibt eine Sorte im deutschen Volk, die wollen zum Volk nicht gehören“ usw. Der Dichter selbst hat gesagt, daß der Haß gegen die deutsche Feudalpartei ihm diese Verse eingegeben habe (Köster). Politische Stimmungen der Konfliktszeit, schon vorher Achtundvierzigertum. Zugrunde liegt die liberale Gesinnung des bürgerlichen Bauernenkels:

Halbe Arbeit.

Leibeigenschaft war nur der Rumpf,
Nur halb erlegte man den Drachen,
Der noch aus dem feudalen Sumpf
Zu uns herrüberreckt den Rachen;
Behalten blieb es bessern Tagen,
Das freche Haupt ihm abzuschlagen.

Was würde aber wohl der Dichter, der seinerzeit „der Tyrtäus der Demokratie“ werden wollte, gesagt haben, wenn man mit der proklamierten Gleichheit Ernst gemacht und etwa in seinem anmaßungenfeindlichen Gedicht 'Und haben wir unser Herzoglein' die Bezeichnungen Adel und Junker durch Bürger oder Bourgeois ersetzt hätte —?

In den Novellen wird die Standesverschiedenheit als Fatum, in Form der Mesalliance, immer nur nach oben hin grimmig befehdet, zwischen Bürgern und Adel (etwa 'Im Sonnenschein' und 'Aquis submersus', 'Im Schloß' und sonst). Auf der anderen Seite erregt im 'Vetter Christian' die Verbindung des Konrektors mit der Tochter des ehemaligen Kontorangestellten immerhin Bedenken, und immer erscheinen 'Die Unseren', der Husumer patrizische Verwandtenzirkel, als etwas, wenn auch nicht streng, Abgeschlossenes. Bei aller warmen Sympathie für die „kleinen Leute“, etwa den Kleinbürger (Bötjer Basch u. and.), ja den Deklassierten, besonders in Storms immer mehr sozial interessierter Alterszeit (der vierte Stand tritt noch kaum auf), die tatsächliche Auffassung ist und bleibt im ganzen bürgerlich, ständehaft. Auch hierin ist Storm, wie im Religiösen, Übergangsfigur, gleich so vielen Zeitgenossen.

hältnisse seiner Zeit mit den bewußten Teilen seiner Weltanschauung auf die seinem tieferen Wesen entgegengesetzte Seite geraten[1]). Zehn, zwanzig Jahre früher geboren, wäre er vielleicht an anderer Stelle zu finden gewesen.

Vergangenes Geschehen als seelischer Druck empfunden, trotz aller Subjektivierung, ja Lyrisierung, die fast verbietet, von eigentlicher „Geschichtsauffassung" zu reden: darin ist auch Storm wohl eine Enderscheinung, wie so vieles zu Ende geht in den Siebziger-, Achtzigerjahren. Und war doch kaum hundert Jahre her, daß Schiller und Humboldt gerade mit der Geschichte sich freudig neu dem Weltgeiste nähern zu können geglaubt hatten!

Eine tiefe Unsicherheit der Weltanschauung offenbart sich in jener religiös-irreligiösen Widersprüchlichkeit, wie in diesem, im eigentlichen Sinne „von Gott verlassenen" und gerade darum unklar nach ihm suchenden Vergänglichkeitskult eines unbefriedigten Historismus, gegen den Storm noch keine Mittel besaß. Sie ist nicht Storms, eines unserer kernechtesten Männer, Schuld, sondern des Jahrhunderts. Denn sie ist zugleich eine tiefe deutsche Kulturunsicherheit, jene, die mit Storms Generation, doch wohl wesentlich aus religiösen, erst in zweiter Linie aus politischen und wirtschaftlich-sozialen Gründen, eingesetzt hat.

Es läßt sich beobachten, daß die schmerzvoll-süße Versenkung in die unwiderrufliche Vergangenheit mit ihrer Rätselhaftigkeit und Ferne, sowie in die Tragik ferner wie naher Zeitlichkeit, fast eine Art Religion für Storm wurde, die daher entspringenden Gefühle eines dunklen Zusammenhanges mit einem unerfaßten geheimnisvollen (irrationalen) Universum ihm die Religion zum Teil ersetzten. Er hätte sonst nicht so in dem Verhängnis geschwelgt. Der gesamte Komplex ist „ambivalent".

Der tiefe Schmerz aber über den vermeintlich unaufhebbaren ewigen Konflikt zwischen Todesgefühl, Gefühl der unerbittlichen Vergänglichkeit, und heißer Lebensliebe gibt der Dichtung Storms ihre mit nichts Anderem zu verwechselnde herbe Süßigkeit.

[1]) Derartige Fälle sollten wohl den Literarhistoriker zur Vorsicht mahnen, der bei Dichtern erntfernterer Zeiten, oder sonst solchen, über deren unmittelbares Empfinden wir nichts wissen, leicht in Gefahr gerät, den Wert ihrer sozusagen vorgetragenen, oder auch einer bloß denkerisch formulierten Weltanschauung zu überschätzen.

Theologische Literatur zur neueren Geistesgeschichte.

Von Erich Seeberg (Breslau).

Ideengeschichte zu treiben, liegt der theologischen Geschichtsschreibung des Protestantismus seit Matthias Flacius Illyricus, im Grund seit Luther, sozusagen im Blut. Und man braucht nur einmal in den Annalen des Baronius und in den Zenturien des Flacius zu blättern, um zu erkennen, daß dieses Interesse am Dogma und seinen Schicksalen in der Tat etwas typisch Protestantisches ist. Die Ursachen dafür liegen einmal in der Kampfstellung des Protestantismus, d. h. also in der für die protestantischen Kirchen bestehenden Notwendigkeit, die Echtheit ihrer Glaubensgedanken durch den Nachweis ihrer Identität mit den urchristlichen und altkirchlichen Lehren und durch den Nachweis der Verfälschung dieser im Katholizismus darzutun, woraus sich sofort eine Menge zum Teil schon traditioneller historischer Probleme ergaben; sodann aber — und das führt tiefer — ist diese Grundhaltung der protestantischen Kirchengeschichtsschreibung bedingt durch die Akzentuierung des Geistigen und Gedanklichen überhaupt, d. h. durch die prinzipielle Überzeugung, daß sich die Wahrheit, ja das Göttliche selbst, adäquat nur in dem durch das Wort sanktionierten und als Dogma zusammengefaßten Gedanken ausdrückt. Die Wahrheit ist, so unbegreiflich und unzugänglich sie für unsere Vernunft sein mag, letztlich vernünftig, wenn das auch eine Vernünftigkeit höherer Art ist. Unzweifelhaft ist hier einer der Punkte, an dem sich die beiden großen Konfessionen berühren, wenn auch die Ausgestaltung des Erbgutes sofort in charakteristisch verschiedener Weise erfolgt. Wie das 18. Jahrhundert die Gestaltung diese Geschichtsbetrachtung geändert oder bereichert und die ideengeschichtliche Betrachtungsweise der alten Dogmatik und Dogmengeschichte in eine mehr personalistische oder auch frömmigkeitsgeschichtliche hierin erweitert hat, kann ich hier nicht nachweisen. Der entscheidende Anstoß auch für die theologische Geschichtsschreibung

im 19. Jahrhundert geht dann von Herder und erst recht von Hegel aus und wirkt sich ganz besonders in den heute noch nicht veralteten, großartigen historischen Arbeiten F. Chr. Baurs aus. Der ideengeschichtliche Charakter dieser und verwandter Arbeiten ist bekannt. Aber hier enthüllen sich nun auch die Prinzipien, auf denen die neueren ideengeschichtlichen Leistungen oder sogar die ideengeschichtliche Methode überhaupt beruhen. Es ist der Gedanke vom objektiven Geist, die Vorstellung von dem selbständigen Leben der Ideen in der Geschichte, die Anschauung von der Ideenzeugung. Man wird auch zugeben müssen, daß die großen Dogmengeschichten und die dogmengeschichtlichen Monographien, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, wenn auch in verschiedenem Grad und Maß, so doch insgesamt von diesem die ideengeschichtliche Betrachtung erst ermöglichenden Gedanken abhängig sind. Freilich zeigen sich nun grade hier — und zwar von dem Bemühen her auch die realen Kräfte zu verstehen, die an der Bildung grade des Dogmas, das eine besondere Art der „Idee" ist, beteiligt sind — Tendenzen, die über die reine Ideengeschichte hinausweisen. Indem die politischen, kultischen, religiösen und philosophischen Faktoren berücksichtigt werden, die die Entstehung so mancher Dogmen entscheidend bestimmt haben, machen die Dogmengeschichten bereits die Wertung über die Ideengeschichte hinaus nicht bloß in die Religionsgeschichte, sondern auch in die Geistesgeschichte hinein. Denn man wird doch wohl grundsätzlich zwischen Ideen- und Geistesgeschichte zu scheiden haben. Wenn nämlich die Ideengeschichte das Werden einzelner Ideen verfolgt, so stellt die Geistesgeschichte die einzelnen Ideen nicht nur für sich, sondern im Zusammenhang mit dem gesamten Geistesleben, als Faktoren neben andern und in Wechselwirkung mit andern dar. Die geistesgeschichtliche Betrachtungsweise — auf die schwierige Frage, ob die Geistesgeschichte eine Methode bedeutet, oder ob sie eine reale Form des objektiven Geistes ist, will ich nicht eingehen — führt also die Ideen aus der provinziellen oder fachmäßigen Isolierung heraus und sucht ihre Geschichte aus dem universalen Geistesleben heraus zu begreifen. Hier dürfte nun die Diltheysche Philosophie mit ihren Grundgedanken von der relativen Darstellung des Absoluten in den verschiedenen, psychologisch gesonderten großen Lebensgebieten der geistigen Welt entscheidend eingreifen, und es wird kein Zufall sein, daß die Arbeiten von Dilthey selbst und dann von Ernst Troeltsch und Max Weber in geistesgeschichtlicher

Hinsicht epochemachend gewesen sind. Dabei brauche ich es eigentlich nicht zu sagen, daß die Sehnsucht unserer Zeit nach dem System, wie sie sich auch in dem Willen, die Historie für das eigene Denken und für die eigene Weltanschauung produktiv zu machen, ausdrückt, der mächtigste Impuls für die geistesgeschichtliche Forschung ist, die in der Gegenwart ja die rein kritische stark und vielleicht oft über Gebühr überwiegt.

Die mir vorliegende Literatur umfaßt keineswegs alle geistesgeschichtlich wichtigen Werke, die in den letzten Jahren von theologischer Seite erschienen sind, oder die in das Gebiet des Theologen einschlagen. Vor allem sind die Arbeiten aus der alten und mittelalterlichen Kirchengeschichte nicht berücksichtigt worden, und auf auch geistesgeschichtlich so bedeutsame Leistungen, wie sie E. Meyers 'Ursprung und Anfänge des Christentums', A. v. Harnacks 'Marcion', F. Loofs 'Paul v. Samosata', K. Holls Studie über 'Augustins innere Entwicklung', H. v. Schuberts 'Geschichte der Kirche im frühen Mittelalter', oder H. v. Walters Edition des 'Magister Gandulf' darstellen, um von anderen ganz zu schweigen, kann ich deshalb hier nur im Vorübergehen verweisen. Aber abgesehen von dieser Begrenzung meines Referats, werde ich auch von den die neuere Zeit bearbeitenden Werken nur über einen Ausschnitt berichten.

Die Lutheranschauung war bis vor kurzem in weiten Kreisen, gerade der Jüngeren und der Nichttheologen, nicht mehr durch die Ansichten Ritschls, sondern durch die in verschiedenen Werken durchgeführten, aber interessanterweise nicht im strengen Sinne quellenmäßig unterbauten Konstruktionen E. Troeltschs bestimmt, die wieder in nahem Zusammenhang mit den den Quellen viel näher verbundenen Gedanken und Auffassungen Diltheys stehen. Man sah hier wohl die religionsgeschichtliche Bedeutung Luthers, ohne jedoch von der eigenen mystischen Religionsphilosophie aus die religiöse Tiefe seiner Rechtfertigungslehre und seines mit dieser verbundenen Gottesgedankens zu ermessen; und man betonte überhaupt die mittelalterliche Gebundenheit Luthers in seiner Problemstellung, vornehmlich in seinen sozialethischen Anschauungen und sah die Kräfte neuen Lebens wie in den Kreisen der Renaissance mit ihrem neuen Menschentum so bei den Spiritualisten und Mystikern des Reformationszeitalters, die erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts zur wirklichen Entfaltung gekommen seien. Pietismus und Aufklärung, und nicht die Reformation, bezeichnen den großen Einschnitt in der Kirchen- und

Geistesgeschichte. Gerade in soziologischer Hinsicht stellte man hier dem „Quietismus“ Luthers, der von dem Luthertum nur wenig unterschieden wurde, den Aktivismus Calvins und des Calvinismus entgegen, der in ganz anderem Maß als Luther die wirkliche Welt beeinflußt und das geistige Leben gestaltet habe. Es ist keine Frage, daß die Forschung durch die Troeltschen Gedanken vor neue Aufgaben gestellt war, und das um so mehr, als Troeltsch seine Ideen nicht so sehr aus den Quellen, sondern durch systematisch-schöpferische Benutzung der Literatur der zweiten Hand gewonnen hatte.

Nachdem schon R. Seeberg im vierten Band seiner Dogmengeschichte[1]) eine zuverlässige, in die Tiefe der religiösen und theologischen Probleme dringende und die positive und negative Seite im Verhältnis Luthers zum Mittelalter betonende Darstellung der Lehre Luthers — eben seines Systems — gegeben hatte, in der auch die Abhängigkeit des von Dilthey überschätzten Seb. Franck von Luther herausgearbeitet und die Verbindungslinie von Luthers Transzendentalismus zum deutschen Idealismus hin gezogen war, hat sich K. Holl in seinen umfassenden und das theologische Denken der Gegenwart unmittelbar bestimmenden Luther-Aufsätzen[2]) der Troeltschen Gesamtanschauung an allen Punkten entgegengeworfen und sie im wesentlichen erschüttert. In diesen für die geistesgeschichtliche Methode geradezu musterhaften, weil das Kleine mit dem Großen sicher verbindenden Arbeiten hat Holl unter starker Betonung des ethischen Moments und unter bewußter Konzentration auf das Gottesproblem die Luthersche Gottesanschauung und seine Rechtfertigungslehre, wie sie aus dem Erleben seines Gewissens herausgewachsen sind, sowie die Gestaltung seiner Ethik selbst im Gegensatz zu demjenigen der Scholastik und die grandiose Struktur seines Kirchenbegriffs und seiner Staatsanschauung lebendig zu machen gewußt. Daß dabei wichtige Materialien für die Persönlichkeit Luthers und für seine Stellung in der Geschichte der Herme-

---

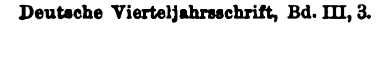
[1]) Lehrbuch der Dogmengeschichte IV, 1. Zweite und dritte durchweg neu ausgearbeitete Auflage. Die Lehre Luthers. A. Deichertsche Verlagsbuchhandlung Werner Scholl. Leipzig 1917.

[2]) Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte [2. 3] Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1923. Diese Auflage ist gegenüber der ersten vor allem vermehrt um den wichtigen Aufsatz: Luther und die Schwärmer. Vgl. ferner auch etwa Holls Akademierede: Die Geschichte des Wortes „Beruf“ in S.-B. der preuß. Akademie der Wissenschaften 1924.

neutik herausgearbeitet werden, und daß dabei ferner eine Fülle von fruchtbaren Erkenntnissen für die mittelalterliche Mystik und Scholastik, aber dann auch für den Pietismus sich ergibt, kann ich hier nur streifen. Vor allem aber hat Holl in einer eindringenden und eine Menge neuer Themata anschlagenden Untersuchung über die Kulturbedeutung der Reformation die Einwirkungen Luthers auf die gesamte kulturelle, politische und künstlerische Entwicklung verfolgt und — um nur dieses anzuführen — den Lutherschen Einschlag in der Leibnizschen Philosophie oder den Einfluß seiner Gottesanschauung — über Böhme — auf die Fassung des Absoluten im deutschen Idealismus herausgestellt. Das Ergebnis, dieses die „Luther-Renaissance" in unserer Zeit entscheidend bestimmenden Buchs ist, auf das Ganze der Entwicklung der Probleme gesehen, das Zurücklenken zur alten Anschauung, mit vertiefter Problemstellung und mit erweitertem Horizont. Troeltsch ist an den entscheidenden Punkten überwunden, weil aus den Quellen widerlegt. Luther, der mit der Wiederbelebung des Paulinischen Gottesgedankens und des Evangeliums auch eine neue Vorstellung von dem, was Persönlichkeit und was Gemeinschaft ist, geschaffen hat, erscheint als der stille und große Regent im deutschen Geistesleben, gerade auch in soziologischer Beziehung, und ihm gegenüber bleiben die Spiritualisten mit ihrer die Gewissensbeziehung vernachlässigenden und den Gottesgedanken entleerenden mystischen Frömmigkeit — sie haben auf die angloamerikanische Staats- und Gesellschaftsordnung gewirkt — immer die „Zweiten". Ich möchte es betonen, daß ich mit diesen wenigen und doch komprimierten Andeutungen kein Bild von dem Reichtum der Gedanken nnd Anregungen in diesem Buch gegeben zu haben glaube; aber es kam mir auch nur darauf an, die Stellung dieses Buches in der geistesgeschichtlichen Situation unserer Zeit festzulegen, und zugleich alle, die sich um geistesgeschichtliche Probleme, welcher Art sie immer seien, bemühen, auf dies Buch nachdrücklich hinzuweisen.

In ihrer Grundanschauung ist die ausgezeichnete Charakteristik Luthers durch Gerhard Ritter[1]) von Holls Werk beeinflußt. Aber in dieser glänzend geschriebenen und durch die Kraft des echten

[1]) Erschienen in der auch manches weniger bedeutende enthaltenden Sammlung: Kämpfer, Großes Menschentum aller Zeiten, hrsg. von Hans v. Arnim. Verlag Franz Schneider, Berlin, Leipzig, Wien und Bern, S. 11—108. Als selbständiges Buch: Luther, Gestalt und Symbol, nunmehr bei F. Buchman, A.-G., München.



Historikers zur Veranschaulichung belebten Darstellung tritt nun das politische Problem in den Vordergrund; und es ist in der Tat ein ungemein reizvolles Problem, wie in Luther das rein religiöse Genie Weltgeschichte in denkbar größtem Stil gemacht hat. Schon diese Fragstellung zeigt, wie sicher Ritter die für Luther wesentlichen religiösen und theologischen Momente zu würdigen weiß, wie richtig er die Persönlichkeit Luthers anfaßt. Von besonderem Interesse war mir dabei der gewiß zutreffende und tief durchgeführte Vergleich Luthers mit Bismarck. Auch für Dinge, die dem Nichttheologen im allgemeinen fern liegen, wie für den religiösen Tiefsinn der Lutherschen Abendmahlslehre, hat Ritter volles Verständnis. So trifft auch seine Kritik an dem politischen Handeln Luthers, der eben keine Kirchenpolitiker und kein Organisator war, sondern ein Prophet, den Nagel auf den Kopf, und mit innerer Bewegung liest man die Schilderung, wie die große Seele Luthers ihre Glut in dem Drang und der Not kleiner Verhältnisse verzehrt hat. Eine Lücke scheint mir hier, wie auch sonst oft, in der fehlenden Berücksichtigung der Art und der Bedeutung des alten Luther zu bestehen; freilich fehlen gerade in dieser Beziehung noch die Vorarbeiten. Der Gipfel dieses Aufsatzes ist die Schilderung Luthers als des „ewigen Deutschen", als des Vollenders der deutschen Keime im Mittelalter, die neben den westeuropäischen, in Paris konzentrierten, da waren. Wenn man diesen Gedanken durchdenkt — und Ritter tut das — so gewinnt man einen bedeutsamen Ansatz für eine neue Lösung des alten Problems: Mittelalter, Reformation und Neuzeit.

Eine kritische Einzelfrage der Lutherforschung hat Heinrich Böhmer in seiner Abhandlung über die erste Psalmenvorlesung[1]) Luthers gründlich und scharfsinnig untersucht. Böhmer zeigt hier auf Grund genauer urkundlicher Forschungen[2]), daß die Edition Kaweraus in Band 3 und 4 der Weimarer Lutherausgabe — einem jedem wird übrigens die erstaunliche Verständnislosigkeit der Kawerauschen Vorrede dort auffallen — für die Erforschung der initia Luthers unbrauchbar ist, weil Kawerau die beiden die Glossen und die Scholien bringenden Handschriften nicht so abgedruckt hat,

---

[1]) Luthers erste Vorlesung = Berichte über die Verhandlungen der sächs. Akademie der Wissensch. zu Leipzig. Phil.-hist. Klasse. 75. Bd. 1923. 1. Heft. Leipzig bei S. Hirzel 1924.

[2]) Über das Verhältnis der Arbeit Böhmers zu den Untersuchungen von E. Hirsch und H. Thomas vgl. die Besprechung von F. Loofs in der Theol. Literaturzeitung 24. Jan. 1925 (50. Jahrg., Nr. 2).

wie er sie vorfand, sondern sie auseinandergerissen und zu jedem Psalm zuerst die Glosse und dann das betreffende Stück der Scholie gedruckt hat, weil er auch die Scholien — anders als Seidemann — oft falsch gelesen und die Lücken darin nicht bemerkt hat, und weil er schließlich die Stellen, an denen Luther seine Gewährsmänner ausschreibt, nicht angegeben hat. Böhmer selbst führt uns in den Studienbetrieb zu Wittenberg ein, vermittelt uns einen Blick in die Arbeitsweise Luthers, verfolgt die Schicksale der Scholien und der *dictata super psalterium*, wobei Wichtiges für die Charakteristik von den Scholien zu Psalm 1 und 4 sich ergibt, und arbeitet so die Regeln heraus, nach denen Scholien und Glossen zu den Psalmen behandelt werden müssen. Wenn Luther in der ersten Psalmenvorlesung noch relativ viel katholische Gedanken bietet, so liegt das zum Teil an der Art der Scholien, die eine Materialiensammlung für den eigenen Gebrauch sind. Die Stunde der Entdeckung des Evangeliums, in der Luther den Sinn des Begriffs *justitia dei* erfaßte, setzt auch Böhmer in die Zeit, als die Summarien von Psalm 30 und 31 verfaßt worden sind. Schließlich möchte ich noch auf die Bemerkungen Böhmers über die produktive Exegese Luthers verweisen, die nach historisch-kritischem Maßstab gemessen unter den Leistungen des Erasmus oder Melanchthon steht, die ihnen aber durch die Fähigkeit zur Einfühlung und zum persönlichen Verstehen — *Qualis quisque est, talis judicat* — unendlich überlegen ist, und die, eben weil sie einlegt, für uns so bedeutsam ist.

Für wenig fruchtbar halte ich die einseitige und nicht sehr tief gehende Arbeit von Ernst Bloch über Thomas Münzer[1]), die, manieriert und anspruchsvoll geschrieben, doch längst durch den besonders Münzer berücksichtigenden Aufsatz von K. Holl über Luther und die Schwärmer überholt ist.

Ein ganz freches und charakterloses Machwerk ist Hugo Balls 'Pamphlet über die Folgen der Reformation'[2]). Hier fehlen alle Erfordernisse wissenschaftlicher Arbeit: Kenntnis, Kritik und Ehrfurcht; hier spricht ein Literat geringsten Schlages, der wohl das Bedürfnis hatte, seinen Rückzug in Züricher Kabaretts während des Krieges — damals als die Einziehung drohte — mit seinem

[1]) Thomas Münzer als Theologe der Revolution. Kurt Wolf Verlag. München 1921.

[2]) Die Folgen der Reformation. Duncker & Humblot. München und Leipzig 1924.

Haß gegen Luthertum und Preußentum, die den repubikanischen Idealen und der Völkerversöhnung im Weg stehen, zu rechtfertigen[1]). Ein paar Zitate mögen mein Urteil verständlich machen:

„Wenn wir die Reformation, Luther und den Protestantismus bekämpfen, geschieht es, weil wir in ihnen die Hauptbollwerke einer nationalen Isolation erblicken, die fallen muß, soll die einige Menschheit erstehen. Eine politisch gedeutete Häresie ist nahezu die letzte und einzige Form von Religiosität, die das bestimmende Deutschland von heute noch kennt und anerkennt“ (S. 10). „Der Protestantismus ist eine Philologie, keine Religion“ (S. 18). „Luther hat Gott verraten an die Gewalt. Er schuf eine Religion für den Heeresgebrauch“ (S. 21). Der Kardinal Mercier, vor dem sich Ball tief verbeugt, hat nachgewiesen, daß Kant eine Lehre schuf, „die die Grundlagen der moralischen Ordnung kompromittierte“ (S. 41). Grundlage des protestantischen Pfarrhauses „war das Sechskindersystem und die Bequemlichkeit auf halber Treppe; der selige Zustand mit Sportel und Rente; die mit Kohl und Karnickel begnadete Diesseitigkeit, an der der Ideensturm scheiterte. Luthers Auslegung der vierten Bitte . . . ist die Apologie der deutschen Gesässigkeit und diese Bassesse einer Bitte an Gott, dies plumpe und materielle Ansinnen wurde Maß der Nation und Basis der Geister“ (S. 48). „Der Lutheranische Protestantismus ganz besonders setzt das materielle Wohl über alles persönliche Opfer, den Egoismus über alle Ziele der Gesamtheit“ (S. 94). „Die Deutschen rebellierten immer nur gegen das Gewissen, gegen die Grundlagen der Moral und Gesellschaft, ob sie Luther, Kant oder Hegel hießen“ (S. 94). „Die Umkehr der Moralbegriffe, die Luther vornahm, indem er der Brutalität deutscher Fürsten des 16. Jahrhunderts die päpstliche Würde, der Obrigkeit und dem Staat göttliche Kraft verlieh, bestätigt die Erbsünde unserer Nation: ihren paradoxen Freiheitsbegriff, das Wohlbehagen im Zustand der Wildheit“ (S. 129). Schlimmer noch als Luther ist Bismarck. Durch ihn ist „das Hündische heroisches Ideal“ geworden“ (S. 137).

Aber ich tue Herrn Ball zu viel Ehre an, wenn ich ihn ausschreibe. Nur das sei noch gesagt: Man staunt, daß der Verlag Duncker & Humblot, der Verlag Rankes, solcher Gesinnung eine Stätte bereiten konnte!

Es ist nicht bloß das Jakob-Böhme-Jahr, sondern das veränderte 'Lebensgefühl' unserer Zeit mit ihrem romantischen Drang nach Spekulation und intuitiver Gewißheit, woraus es zu erklären ist, daß verschiedene Arbeiten über J. Böhme hervorgebracht worden sind. Mir liegt da zunächst eine neue Ausgabe der für die voluntaristische Psychologie Böhmes besonders wichtigen Schrift

---

[1]) Darauf, daß das ganze Geschreibsel ein Nachdruck aus einer 1919 im freien Verlag zu Bern erschienenen Schrift Balls 'Zur Kritik der deutschen Intelligenz' ist, was in diesem 1924 erschienenen Buch sorgsam verschwiegen wird, hat Paul Althaus in seiner Besprechung in der Theol. Literaturzeitung vom 21. März 1925 (50. Jahrgang Nr. 6) hingewiesen.



'Vom dreifachen Leben des Menschen' vor, die Lothar Schreyer besorgt hat[1]). Sie schließt sich an die Gesamtausgabe von 1730 an und bringt zum Schluß, alphabetisch geordnet, eine Erklärung der Böhmeschen termini, wobei Gichels 'Vokabular' in der Ausgabe von 1730 benutzt wird und gelegentlich auf Paracelsische termini nach der Huserschen Ausgabe von 1603 rekurriert wird. Das ist nicht viel, ist aber immerhin ein Anfang, der nicht vergessen werden sollte; erfolgreich wird das Unternehmen erst dann werden, wenn wir mehr von der neuen Paracelsus-Ausgabe haben werden. Merkwürdig ist die Einleitung, die unter Berufung auf eine mir nicht bekannt gewordene Arbeit Max Heindels mit Chr. Rosencreutz als einer historischen Figur zu Anfang des Mittelalters und mit einer festen Verbindung Böhmes mit jenem Rosencreutz rechnet.

Erfreulich sind die Festschriften der Stadt Görlitz; ein Bildwerk[2]), in dem man einen Eindruck gewinnt von den Renaissanceschönheiten in Görlitz; hier wird der Versuch gemacht, nach alten Abbildungen und Plänen einen Eindruck vom Wohnhaus Böhmes zu vermitteln; seine Grabstätte wird uns vor Augen gestellt, und auch Böhmebildnisse bekommen wir zu sehen, bei denen ja freilich die Echtheit noch nicht gesichert ist. Sodann eine Gedenkgabe[3]), in der R. Jecht auf Grund archivalischer Materialien und mit der Liebe des Lokalforschers zum Detail in höchst reizvoller Weise uns den Weg zu dem *ἄδυτον* der historischen Wirklichkeit zu bahnen sucht. Hier hören wir von der Familie Böhmes, von seinen wirtschaftlichen Verhältnissen — dem Garnhandel, den er neben dem Schusterhandwerk betrieb, dem ersten Wohnhaus, das er später vertauscht hat, dem Streit zwischen Schustern und Gerbern in Görlitz — von seinen Reisen, von seiner Handschrift, seiner Krankheit und seinem Todestag, von den Zeitgenossen Böhmes, etwa von Greg. Ritter oder den Paracelsisten Scultetus und Kober; hier lernen wir, daß Jakob Böhme einen Namensvetter in einem Gerber hatte, und daß der Vorname „Jochen" Böhme auf einem Versehen des

[1]) Jacob Böhme, Vom dreifachen Leben des Menschen. Neu hrsg. von Lothar Schreyer. Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg = Aus alten Bücherschränken. Eine Sammlung vergessenen und gefährdeten deutschen Volksgutes hrsg. von Wilhelm Stapel (ohne Jahr).

[2]) R. Jecht, J. Böhme und Görlitz. Ein Bildwerk. Hrsg. im Namen des Görlitzer Magistrats. Görlitz 1924 (H. Tzschaschel in Komm.).

[3]) J. Böhme. Gedenkgabe der Stadt Görlitz zu seinem 300jährigen Todestag. Hrsg. in Verbindung mit Curt Adler und Felix Voigt von Richard Jecht. Görlitz 1924 (E. Renner in Komm.).

neueingeführten Syndikus beruht. F. Voigt, der gelegentlich von Hankamer zu stark impressioniert ist, und der überhaupt die konfessionell-christlichen Einflüsse auf Böhme zu gering einschätzt, gibt eine gute Übersicht über die Gedankenwelt Böhmes und sucht auch die geistigen Voraussetzungen Böhmes, zum Teil im Anschluß an Nadler, zu ermitteln[1]).

Von ganz anderer Art ist das preziöse Böhmebuch von P. Hankamer[2]). Hier wird Böhme im „Dialekt" des Georgekreises „zum Ausdruck gebracht", was mir freilich einem so dunkeln und primitiven Denker gegenüber, wie es Böhme ist, nicht gerade stilvoll zu sein scheint, und was vor allem der wissenschaftlichen Klarheit im Wege steht. Und wenn auch manches Gute in den literarischen Partien des Buchs enthalten ist, und wenn auch der Versuch, eine Entwicklung der Anschauungen Böhmes aufzuzeigen ebenso verdienstlich ist, wie die Liebe Hankamers zu seinen Helden sympathisch, so hat Hankamer trotz aller Nadlerschen Perspektiven und trotz des halbwahren Gesichtspunktes vom „barocken Menschen" den Zugang zu Böhmes Wesen nicht gefunden; vor allem deshalb nicht, weil er die Zusammenhänge mit Luther nicht gesehen hat. Aber was ich an diesem Buch auszustellen habe, hängt letztlich mit prinzipiellen Erwägungen zusammen. Es ist in der Art der Betrachtung des Georgekreises begründet, daß sie dazu neigt, die großen geschichtlichen Figuren in der Isolierung zu sehen. Und das scheint mir der eine große Mangel an diesem Buch zu sein, daß es die Traditionszusammenhänge, in denen Böhme steht, nicht ernst genug berücksichtigt. Sodann aber ist die expressionistische Gestaltung einer historischen Gestalt, d. h. ihre zeitlose Verlebendigung in der eigenen Seele, nur dort möglich, wo das Distanzbewußtsein, das in der Historiographie mühsam erkämpfte Wissen darum, daß es Fremdseelisches in der Historie zu erkennen gilt, abhanden gekommen ist. Gewiß, das ist die höchste Aufgabe des Historikers, die immer spiritualer werdenden Wirkungen einer historischen Erscheinung durch Rückbiegung in das Blut ihrer Anfänge wieder lebensvoll und erdhaft zu machen; aber das ist nur möglich, wo der Historiker sich ängstlich vor Augen hält, daß

[1]) Hinweisen wenigstens möchte ich auf C. F. Arnold, „Beiträge aus der schlesischen Kirchengeschichte zur J. Böhme-Forschung" im Korrespondenzblatt des Vereins für die Geschichte der evangelischen Kirche Schlesiens 1924 (XVII) S. 147 ff.

[2]) Jakob Böhme, Gestalt und Gestaltung. Verl. v. Friedr. Cohen. Bonn 1924.

„das Andere" vor ihm steht. Und wo das nicht geschieht — und es geschieht heute häufig nicht — da haben wir nicht mehr Geschichte, sondern an einem Gegebenen sich entzündende und entwickelnde eigene Weltanschauung.

Einen Gedanken Holls, der übrigens auch schon von andern gelegentlich ausgesprochen worden war, nimmt H. Bornkamm in seiner vorzüglichen und von Holl beratenen Monographie über Luther und Böhme auf[1]), und fördert von diesem Gesichtspunkt aus die Erkenntnis Böhmes in entscheidender Weise. Ich zweifle nicht, daß diese exakte und systematisch-kraftvolle Arbeit die geistesgeschichtlich weitaus wertvollste aus der Böhmeliteratur ist, wie sie auch eine Reihe anderer wichtiger geistesgeschichtlicher Probleme, etwa über das Verhältnis von Meister Eckart zur Theologie Deutsch, aufhellt. Bornkamm zeigt uns präzis die Stufen der Entwicklung Böhmes auf, die sich allmählich vom Pantheismus der „Morgenröte" entfernt, und in der letzlich der Neuplatonismus, trotzdem die neuplatonischen Ideen die Probleme seiner Metaphysik bestimmen, durch den kosmischen und ethischen Dualismus, sowie durch den nicht als Substanz, sondern als Willen gedachten Gottesbegriff überwunden wird. Das aber deutet auf Luther hin, und es ist reizvoll zu sehen, wie behutsam Bornkamm diesen rein ideengeschichtlichen Zusammenhängen nachgeht, und wie er dabei die durchgehende Rationalisierung der Lutherschen Gedanken durch Böhme aufweist. Das geschieht besonders am Allmachtsbegriff und an der Auffassung des Bösen. Ich kann es im einzelnen nicht ausführen, wie Bornkamm die Lutherschen und mystischen Züge bei Böhme sehr fein aus seiner Christologie, seiner Anschauung von der Wiedergeburt und von der Rechtfertigung, seinen Gedanken über Kirche, Staat, Krieg, Ehe und Geschichte herausarbeitet. Er scheint es mir jedenfalls bewiesen zu haben, daß das Böhmesche System eine Kombination von Luther und neuplatonischer Mystik ist, und daß das Eigenartige in dieser mystischen Metaphysik sich aus den Einwirkungen Luthers erklärt. Wichtig ist auch der Hinweis auf den Zusammenhang, der zwischen dem Böhmeschen Lebensbegriff und Leibniz' Deutung der Substanz als Kraft sowie zwischen Böhmes Natur- und Leibniz' Monadenlehre besteht, worauf schon F. Chr. Baur aufmerksam gemacht hat. Nicht überzeugt hat mich

[1]) Erschienen in der Sammlung 'Arbeiten zur Kirchengeschichte' hrsg. von K. Holl und H. Lietzmann, II. A. Marcus und E. Webers Verlag. Bonn 1925.



die Rolle, die Bornkamm Schwenkfeld als dem Vermittler Lutherscher Gedanken zuweist, und auch das, was er über Weigel und Luther ausführt, scheint mir fraglich zu sein. Schließlich möchte ich glauben, daß eine Untersuchung über das Verhältnis Böhmes zum Luthertum, p. h. zum orthodoxen Kirchenchristentum, möglich und aus verschiedenen Gründen, die bei Böhme wie bei der Orthodoxie liegen, nötig gewesen wäre.

Spärlicher sind die Arbeiten, die dem 17. Jahrhundert gelten, und bei der geistigen Natur dieses glänzenden aber gründlichen Jahrhunderts ist das in unserer Zeit wohl erklärlich. Das Buch von Johannes Kühn über 'Toleranz und Offenbarung'[1], das unter den Einwirkungen von Troeltsch steht, bringt eine Menge feinsinniger Analysen von Gestalten aus den geistigen Strömungen des 16. und 17. Jahrhunderts, etwa von Spiritualisten wie Schwenckfeld, R. Williams und Milton, von Täufern und Quäkern wie Fox, Penn und Barclay, von Mystikern wie Joris und Böhme — die Charakteristik Böhmes scheint mir besonders bedeutsam zu sein — von Rationalisten wie Castellio, Acontius, Arminius, Chillingworth, Taylor und Spener. Gewiß, die systematisierende Art der typologischen Methode schlägt in Concreto manchmal vorbei, und den Typen-Begriffen Kühns wäre wohl auch gelegentlich mehr Feinheit zu wünschen, aber als Ganzes ist das Buch doch eine erhebliche Leistung und vermittelt uns von dem Gesichtspunkt der Toleranz aus einen Einblick in so manche wichtigen Ideenzusammenhänge, wie wir ihn sonst nicht tun können. Dabei gibt Kühn keine Geschichte des Toleranzbegriffs oder gar der Toleranz — er scheint mir auch die ganz verschiedenartige Formung des Toleranzbegriffs im 17. Jahrhundert, etwa bei Reformierten und Lutheranern, nicht gesehen zu haben — sondern er begnügt sich damit, die religiösen Wurzeln der Toleranzidee herauszuarbeiten, gewissermaßen die geistesgeschichtliche Vorarbeit zu liefern, und so die Motive der Umbildung des europäischen Geistes im Protestantismus zu enthüllen. Die Intoleranz wurzelt in der „profetischen" Anschauung von der Offenbarung, d. h. in der Vorstellung, daß das Übersinnliche einmal in der Geschichte sinnlich greifbar in die Erscheinung getreten ist, und daß der Gotteswille von uns den Glauben an dies Faktum fordert. Toleranz entsteht erst dort, wo diese Verbindung von Offenbarungsgedanken und

[1] Eine Untersuchung der Motive und Motivformen der Toleranz im Offenbarungsgläubigen Protestantismus, zugleich ein Versuch zur neueren Religions- und Geistesgeschichte. Verlag von Felix Meiner. Leipzig 1923.

profetischer Gottesanschauung gelöst wird. Und das geschieht so, daß der Profetismus abgestoßen und der Offenbarungsgedanke, das „Objektive" spiritualisiert, individualisiert oder verallgemeinert wird. Wie dieser Prozeß bei den einzelnen Typen, den Spiritualisten, Täufern, Mystikern und Rationalisten, durchgeführt wird, zeigt Kühn in einem besondern Kapitel.

Es sei mir gestattet, hier auch mit einem Wort auf mein Buch über Gottfried Arnold[1]) einzugehen. Es war meine Absicht, die Kirchen- und Ketzerhistorie Arnolds zu verstehen. Selbstverständlich mußte ich dazu die Persönlichkeit Arnolds, den Lebensrhythmus, die Dichtung, die Mystik und die theologischen Grundanschauungen, analysieren; so war ich genötigt, auch auf die Mystik des 17. Jahrhunderts einzugehen, die sich mir zum großen Teil — vor allem bei Arnold selbst und im Begriff der mystischen Theologie — als eine stark gelehrte, renaissancehafte Bewegung darstellte. Die Mystik, namentlich die quietistische, enthüllte sich mir dann auch als eine der Triebkräfte, aus der die Geschichtsschreibung Arnolds und eine Reihe sie charakterisierender Anschauungen — etwa der, daß die Wahrheit immer bei der Minorität ist, oder daß die Gerechten unterdrückt werden müssen — hervorgegangen ist. Dann aber war es nötig, die Grundanschauung Arnolds vom Wesen Werden der Kirchengeschichte, wie er sie in der seiner radikalen Zeit angehörigen Kirchen- und Ketzerhistorie entwickelt, aus der Wissenschafts- und Frömmigkeitsgeschichte herauszuarbeiten. Der Weg ging dabei durch recht unwegsame und von mir keineswegs aufgearbeitete Materialien. Mir ergaben sich zwei Grundansichten, die man vom Ablauf der Kirchengeschichte gehabt hat. Einmal die Verfallstheorie, die die Entwicklung der Kirche als einen Depravationsprozeß sieht; sie erscheint zuerst bei Hieronymus, dann bei den mittelalterlichen Spiritualisten und Sektierern — ihr Vorkommen bei Wiclif darf ich vielleicht hier nachtragen —, ferner in charakteristischer Begrenzung bei den Reformatoren und im alten Protestantismus überhaupt, schließlich bei allen Mystikern und Sektierern nach der Reformation. Neben der Verfallstheorie steht die traditionalistische Anschauung von der Kirchengeschichte, die, am reinsten im Katholizismus ausgedrückt, die Geschichte der Kirche als ebenmäßige Entfaltung der Offenbarung denkt.

[1]) E. Seeberg, Gottfried Arnold, Die Wissenschaft und die Mystik seiner Zeit. Studien zur Historiographie und zur Mystik. Verlag von E. R. Herzog. Meerane i. Sa. 1923.

Diese Traditionsidee, wie ich sie genannt habe, verschlingt sich nun bei den Reformatoren mit der Verfallstheorie, die sich übrigens in Ausdeutung der Konstantinlegende und der Phokesgeschichte enfaltet hat, indem der kirchliche Protestantismus, um so die Väter der alten Kirche für sich zu retten, den Verfall erst nach dem 6. oder mit dem 7. Jahrhundert beginnen läßt; die Radikalen dagegen setzen den Abfall im 2. Jahrhundert oder nach dem Tod der Apostel an. Arnold, der sich der in der gelehrten Geschichtsschreibung seiner Zeit herrschenden Verherrlichung der „Antiquität" entgegenwirft, geht in seinem großen Hauptwerk mit den Radikalen. Es ist nicht ohne Reiz zu sehen, wie die legendarische Erinnerung an tatsächliche historische Vorgänge die Anschauung vom Werden der Kirchengeschichte bestimmt hat, wie ich denn überhaupt glaube, mit diesen verschiedenen Grundanschauungen über die Vergangenheit ein wesentliches Moment für die Bewußtseinseinstellung der einzelnen Kirchen und Sekten herausgearbeitet zu haben. Wie die Verfallstheorie in ihren verschiedenen Formen auf die Periodisierung der Kirchengeschichte hingedrängt hat, wie in ihr die Idee von der Hellenisierung des Christentums unmittelbar keimhaft beschlossen ist, wie sie zusammen mit der Traditionsidee den Fortschrittsgedanken vorbereitet hat — ein Bild dafür ist der Zusammenhang von Arnold mit Chr. Thomasius und mit Semler — wie endlich die Arnoldsche Anschauung von den Ketzern, von seinen mystischen Grundideen aus, konsequent aus der alten Idee von den Zeugen der Wahrheit herauswächst, kann ich hier nicht ausführen. Die Mängel meiner Arbeit liegen einmal in der rein ideengeschichtlichen Betrachtungsweise — tatsächlich wachsen die Ideen nicht nur aus sich selbst, sondern auch im Zusammenhang mit den Problemen der Wirklichkeit empor —, dann in der nicht genügenden Erkenntnis der Bedeutung Luthers für die verschiedenen kirchengeschichtlichen Ideen, schießlich in der fehlenden Untersuchung der Beziehungen Arnolds zu A. H. Francke, die neben denjenigen zu Spener von Wichtigkeit ist[1]).

[1]) Ich spreche mich über die Mängel meines Buchs auch deshalb hier aus, damit die Übelwollenden unter meinen Kritikern sich über Lücken und Mängel nicht erst aus dem Buch selbst zu orientieren brauchen. — Einiges Grundsätzliche zu diesen Themata habe ich in meiner Abhandlung 'Über Bewegungsgesetze der Welt- und Kirchengeschichte' = Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse 1. Jg. Heft 4, Deutsche Verlagsgesellschaft für Politik und Geschichte, Berlin 1924, ausgeführt.

Max Wieser greift mit seiner Arbeit über den „sentimentalen Menschen“[1]) schon stärker ins 18. Jahrhundert hinüber und will wie Unger, Schneider oder v. Waldberg die mystische und religiöse Seite in der geistigen Art des 18. Jahrhunderts betonen, von der aus sich dann das Problem der Romantik leichter erschließt. Das geschieht durch den Begriff der Sentimentalität, dessen Vor- und Nachgeschichte übrigens nicht zum Vorteil der Sache in kurzen Strichen angedeutet wird, und der dann an einigen Gestalten wie P. Poiret, V. E. Löscher, G. Arnold, Metternich, Loën, Jurieu, Chr. Thomasius und Gundling, sowie an den moralischen Wochenschriften durchgeführt wird. Zweifellos ist in diesem Buch eine Menge mühseliger Materialien durchgearbeitet worden, moderne und modernste Methoden sind zur Erforschung des Gegenstandes angewandt worden, und manche gute Bemerkung oder richtige Perspektive, etwa die Charakteristik der Bedeutung der mystischen Theologie, mag der Leser als Gewinn buchen. Und doch befriedigt das Buch als Ganzes nicht, letzlich wohl deshalb nicht, weil Wieser im wesentlichen rein psychologisch-soziologisch vorgeht und die Traditionszusammenhänge und Ideenströme zu erforschen vernachlässigt. Gerade bei den Menschen des 17. Jahrhunderts rächt sich aber diese Unterlassungssünde bitter. Ebensowenig ist es für die Sache förderlich, daß Wieser von Luther und der Lutherischen Orthodoxie so „grausliche“ Vorstellungen hat. Das Buch von H. Leube[2]), mag es auch manchmal über das Ziel hinausschießen und das Material etwas vorschnell verwerten, vermittelt uns doch einen weit lebendigeren und tieferen Eindruck von dem Leben der alten Orthodoxie, als die noch üblichen Schlagworte das vermuten lassen.

Über das 18. Jahrhundert selbst handeln nur wenige der mir vorliegenden Arbeiten. P. Sturm charakterisiert 'Das evangelische Gesangbuch der Aufklärung'[3]), wobei er die Reformversuche der Aufklärung nach ihrer ästhetischen und psychologischen Seite hin besonnen, vielleicht noch zu günstig, würdigt und am Gesangbuch den dogmatischen und ethischen Gehalt der Aufklärungs-Frömmigkeit herauszuarbeiten sucht. Ich glaube freilich, daß dabei

---

[1]) Der sentimentale Mensch. Gesehen aus der Welt holländischer und deutscher Mystiker im 18. Jahrhundert. F. A. Perthes. Gotha 1924.

[2]) Die Reformideen in der deutschen Lutherischen Kirche zur Zeit der Orthodoxie. Dörffling-Frankl. Leipzig 1924.

[3]) Ein Beitrag zur deutschen Geistesgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Emil Müller. Barmen 1923.

der liturgische und kultische Gesichtspunkt nicht ganz hätte außer Acht gelassen werden dürfen, wie denn überhaupt für jede frömmigkeits- oder religionsgeschichtliche Betrachtungsweise die noch längst nicht herausgearbeiteten Kategorien die Hauptsache sind.

G. Hillners Vorträge über Hamann[1]) bringen zwar in lokalgeschichtlicher Beziehung manches Interessante, lehnen sich aber im übrigen eng an Ungers bekanntes, jetzt in neuer Auflage erschienenes Hamannbuch an, so daß eine Besprechung sich erübrigt.

Im Anschluß an Troeltsch behandelt H. Hoffmann in einer Berner Rektorratsrede das Thema 'Die Antike in der Geschichte des Christentums'[2]). Die großen Linien hebt Hoffmann, soviel ich sehe, richtig hervor; aber bevor man zu einem wirklichen Urteil über das hier vorliegende große geschichtsphilosopische Problem kommen kann, müßten auch die Wandlungen des Begriffs der Antike im Christentum und die Stellung der Antike in der Historiographie untersucht worden sein.

In einem deutsch geschriebenen Anhang seines ungarischen Buchs über Fesler[3]) gibt Koszó eine geistesgeschichtliche Analyse des beweglichen Deutsch-Ungarn, der nach einem bewegten Leben als ev. Generalsuperintendent in Petersburg gestorben ist. Halb Historiker, halb Literat hat sich dieser rezeptive Zeitgenosse Joseph II. allmählich von der Aufklärung in die Romantik hinein entwickelt, und es ist reizvoll zu sehen, wie Koszó die Fäden bloßlegt, die diese Entwicklung tragen. Das Problem der Geschichte, die Berührung mit Fichte, die Franzosennot, die Fesler bei Berlin erlebte, das sind einige Etappen auf diesem Weg, dessen Ende Fesler unter den Einwirkungen Herders, Novalis und Schleiermachers zeigt. Das wenige, was Koszó über die Anschauungen Feslers von Religion und Kirche während seiner letzten Epoche in dem mir zugänglichen deutschen Anhang mitteilt, zeigt freilich, soweit ich daraus urteilen kann, noch starke aufklärerische Züge; dazu würde ich die Scheidung von Religion und Kirche, das Ziel der Erweckung

---

[1]) J. G. Hamann und das Christentum (I: Hamann und die Behrens, Vortrag gehalten in der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde in Riga. II: Hamann und Kant, Vortrag, ebendort gehalten) = Aus baltischer Geistesarbeit, Neue Folge, Heft 1 u. 2. Jonck & Poliewsky. Riga 1924.

[2]) Erschienen bei Paul Haupt. Bern 1923.

[3]) Dr. Koszó János, Fessler Aurél Ignác, A Regény-És Történetíró. A Fölvilágosodástòl a Romantikáig. Budapest 1923.



des inneren Protestantismus, die am besten durch die Herrnhuter geschieht, rechnen. Aber auch für uns Deutsche ist es von Interesse, den Entwicklungsgang des Historikers als Ungarn, der einer der wichtigen Vermittler deutscher Ideen an die Ungarn gewesen ist, an der kundigen Hand des Verfassers kennen zu lernen.

Recht wenig zu sagen habe ich zu dem temperamentvollen Angriff, den Walter F. Otto in einer gut geschriebenen Schrift aus dem geliebten Geist der Antike heraus gegen das Christentum gerichtet hat[1]. In historischer Beziehung enthält die Schrift manches Umstrittene und manches Schiefe, im übrigen erinnert sie kräftig an Nietzsche und ist vor allem als Symptom für dessen nicht umgesetzte Nachwirkungen nicht ohne Interesse.

In diesem Zusammenhang möchte ich schließlich auf die Rede von R. Seeberg über Aufklärung, Idealismus und Religion verweisen, die in Kürze das Problem Aufklärung und Idealismus sowie die Frage nach der geistesgeschichtlichen Einordnung des 19. Jahrhunderts tiefgründig behandelt[2].

Drei Werke habe ich anzuzeigen, die zwar landesgeschichtlich begrenzte Themata behandeln, dabei aber doch für die allgemeine Geistesgeschichte bedeutsam sind. J. Hashagen gibt in seinem Buch über den rheinischen Protestantismus[3] ein Bild von der Eigenart des rheinischen Protestantismus und von seinem Einfluß auf die Entwicklung der Kultur des Rheinlandes. Wir bekommen so eine Darstellung der kirchengeschichtlichen und politischen Bedeutung des Kampfes der rheinischen Kirche um die Selbstverwaltung, ferner Ausführungen über die Toleranz im Rheinland und über die Einwirkung des Protestantismus auf das Geistesleben im Rheinland. Sind schon diese Ausführungen, die die rheinische Ausprägung des Protestantismus deutlich erkennen lassen, wichtig für Kirchengeschichte und Konfessionskunde, so ist die Polemik des famliengeschichtlich und wirtschaftlich gleich kundigen Verfasser gegen Max Webers berühmte These von der Calvinistischen Wurzel des Kapitalismus von allgemein geistesgeschichtlichem Interesse. Hashagen, der dem Problem in den Bahnen Rachfahls und

---

[1] Der Geist der Antike und die christliche Welt. Friedrich Cohen. Bonn 1923.

[2] Rede, gehalten bei der Reichsgründungsfeier der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin am 18. Januar 1925. Druck von E. Ebering. Berlin 1925.

[3] Der rheinische Protestantismus und die Entwicklung der rheinischen Kultur. G. D. Baedecker. Essen a. d. Ruhr 1924.

Holls nachgeht, bringt hier wertvolle Materialien, und auch was er über den sozialen Zug des rheinischen Protestantismus ausführt, verdient in diesem Zusammenhang und für die Stellung des Hauptproblems entschiedene Beachtung.

Otto Brandt stellt in seinem Schleswig-Holstein-Buch [1]) in der Hauptsache die kulturelle, politische und religiöse Bedeutung des Emkendorfer Kreises dar und liefert damit einen schönen Beitrag nicht nur zur Geschichte des Kampfes des Deutschtums gegen die Danisierung des dänischen Gesamtstaates um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, sondern er fördert auch, wie mir scheint, in sehr gewandter Weise unsere Kenntnis der lebendigen und erweckten Frömmigkeit, die sich damals der Aufklärung, übrigens auch politisch handelnd, entgegengeworfen hat, und die für die Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts überhaupt von Bedeutung geworden ist. Die Reventlows, die Baudissins, die Stolbergs, Lavaters und M. Claudius' Beziehungen zu den Emkendorfern, der Agendenstreit und der Kieler Universitätsstreit, schließlich der ritterschaftliche Kampf, in dem das deutsche Nationalgefühl gegen die Danisierungspolitik erwacht und um die Sonderstellung der Herzogtümer im dänischen Gesamtstaat ringt, das sind ein paar Namen und Begriffe, die vielleicht in etwas das in diesem gut geschriebenen Buch Gebotene veranschaulichen können.

Paul Wernle gibt in seiner großartigen, an Tatsachen und Gedanken gleicherweise reichen Geschichte des schweizerischen Protestantismus [2]) nicht bloß eine meisterhafte Darstellung des religiösen und kirchlichen Lebens der Schweiz im 17. und 18. Jahrhundert, sondern arbeitet dabei auch von einer sicheren Gesamtanschauung aus eine Fülle von Gesichtspunkten heraus, die für die allgemeine Geistesgeschichte in diesem Zeitraum neu und bedeutsam sind. Ich greife aus der Fülle nur einiges heraus; aus dem ersten Band, der eine Charakteristik des reformierten Staatskirchentums, des altreformierten Geistes und der verschiedenen Erscheinungsformen der Mystik und des Pietismus in der Schweiz

[1]) Geistesleben und Politik in Schleswig-Holstein um die Wende des 18. Jahrhunderts. Mit 12 Tafeln. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, Berlin und Leipzig 1925.

[2]) Der schweizerische Protestantismus im 18. Jahrhundert. I. Band: Das reformierte Staatskirchentum und seine Ausläufer (Pietismus und Orthodoxie). J. C. B. Mohr. Tübingen 1923. II. Band: Die Aufklärungsbewegung in der Schweiz. Ibid. 1924.



bringt, die Entdeckung der „vernünftigen Orthodoxie“, d. h. also einer in ganz Europa unter dem Einfluß humanistischer Nachwirkungen stattfindenden Umbildung der Orthodoxie, die das Dogma auf die Fundamentalartikel reduziert, die mehr Exegese als Dogmatik treibt, die das Konfessionelle zurückstellt und eine neue Apologetik gegen den Atheismus oder das, was man dafür hielt, schafft. Diese „vernünftige Orthodoxie“ bereitet sehr gegen ihren Willen die Aufklärung entscheidend vor. Aus dem zweiten Band, der die Aufklärung im allgemeinen Geisterleben in der ganzen Differenzierung der Erscheinung der Aufklärung verfolgt, und der dann die Wirkungen der Aufklärung in Theologie, Kirche und sittlichem Leben vorträgt, möchte ich außer der allgemeinen Charakteristik der Aufklärung hervorheben die Charakteristik Rousseaus und die Schilderung seines und Voltaires Wirkens in der Schweiz — Rousseau hat das Genf Calvins zerstört — die aus verschiedenen Strichen sich zusammensetzende Zeichnung Pestalozzis und Lavaters, und all das, was über die Aufklärung als Emanzipation gesagt ist. Man freut sich, dankbar nach der Lektüre dieses großen Werks, daß der dritte Band, der die Gegenströmungen gegen die Aufklärung behandeln wird, im Erscheinen begriffen ist.

Mit der Besprechung zweier Bücher, die für unsere gegenwärtige geistige Situation bezeichnend sind, möchte ich diese Literaturübersicht schließen. Das eine ist Fritz Mauthners vierbändige Geschichte des Atheismus im Abendland[1]), die sich freilich nicht streng auf den Begriff des Atheismus beschränkt — das wäre, so scheint es mir, förderlicher gewesen — sondern die Geschichte der Befreiung der Menschheit vom Gottesbegriff behandelt und so in eine Geschichte der Aufklärung oder der Freidenkerei sich hineinentwickelt. Freilich ergibt sich so ein schiefes Bild von dem Sinn des geschichtlichen Werdens, als ob nämlich die Aufklärung und ihre Steigerung der Inhalt der Geschichte sei. Der Gottesbegriff gilt ebenso wie der Ich- und Seelenbegriff als die „normale Täuschung“ oder als die „geformte Lebenslüge“, und das letzte Wort Mauthners ist die gottlose Mystik, die beim Tao oder beim gelallten „Das“ endet. Est ist selbstverständlich, daß Mauthner dabei einen ehrlichen Zorn gegen alle Theologie und Kirche — die theologischen Fakultäten sind ihm „ein schmachvoller Skandal“ für die „vorurteilslose Wissenschaft“, und „nur

[1]) Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart und Berlin 1922.

noch ein bestochener Theologe wird sie mit der Wissenschaft in Verbindung bringen" — und gegen die „alte Religion" empfindet. Und er wird es nicht müde zu verkünden, daß die Zeit der alten Religion, ihrer Ideen und Gemeinschaften, vorbei sei. In dem ganzen Werk spricht also der alte extreme Aufklärer, und es ist kein Zufall, daß er Arnolds 'Kirchen- und Ketzerhistorie' gelegentlich hoch lobt. Man sieht das mit einer gewissen Ruhe an; denn ich glaube, man kann heute eher über die alte Aufklärung als über die alte Religion das Wort „vorbei" setzen. Mauthner schreibt Geistesgeschichte auf Grund fleißiger Quellenlektüre und im Stil der Biographie; und er bringt manche seltene Materialien, und er macht manche gute Bemerkung und Beobachtung — etwa die, daß der Ketzerbegriff von der moralischen Bewertung der Ketzer aus erweicht worden ist — anderes freilich ist recht verunglückt, vor allem die Darstellung der Aufklärung im Mittelalter, in der er sich eng an Hermann Reuters veraltete, wenn auch noch nicht überholte Arbeit anschließt, ohne das neue, durch die emsige katholische Forschung erschlossene und verarbeitete Material zu kennen.

Wenn ich Mauthners großes Werk als Werk einer versinkenden geistesgeschichtlichen Epoche werten möchte, so zeigt Emil Brunners Auseinandersetzung mit Schleiermacher[1]), die von Barthschen Gedanken ausgegangen, aber über sie hinausgewachsen ist, den Umschwung des „Lebensgefühls" unserer Zeit und veranschaulicht die an Kierkegaard gebildeten, „reaktionären" Tendenzen, die sich im modernen Protestantismus kräftig regen. Das frisch und schön geschriebene Buch, das sich nicht in logizistischer Begriffsspielerei verliert, freilich wohl auch durch schärfere Begriffe gewonnen haben würde, kritisiert den heute lebendigen Schleiermacher und entwickelt in dieser Kritik, die aber an dem historischen Schleiermacher vorbei schlägt, zugleich die eigene Anschauung. Der Feind ist Schleiermachers mystische Identitätsphilosophie, in der „das Wort von Christus", d. h. das spezifisch Christliche, nur ein inkonsequenter Einschub ist, und die den Glauben durch das Erleben ersetzt, die das Christentum durch die Verbindung mit Idealismus und Mystik verdirbt, und die an Stelle der Wahrheitsfrage die Frage nach der Qualität des Erlebnisses hat. Schleiermacher hat die transzendentale Kantsche Erkenntnistheorie psycho-

[1]) Die Mystik und das Wort. Der Gegensatz zwischen moderner Religionsauffassung und christlichem Glauben. Dargestellt an der Theologie Schleiermachers. J. C. B. Mohr. Tübingen 1924.

logisiert, sodaß ihr transzendentaler Sinn zum psychologisch funktionellen wird; seine Ethik geht nicht vom Sittengesetz, vom absoluten Sollen, sondern von der Anthropologie, vom tatsächlichen menschlichen Wollen, aus; er hat den Gegensatz von Natur und Geist relativiert, und das Absolute als die Indifferenz der Gegensätze gedeutet, als das Unbestimmbare, das wir in der Unbestimmtheit des Gefühls haben; er hat Gott als Kausalität gedacht und damit Gott ebenso wie das indifferente Absolute letzlich als Natur verstanden. So ist durch Schleiermacher die Dogmatik psychologisiert worden — Feuerbach ist der konsequente Vollender dieses Psychologismus; — so sind ihm alle Glaubenssätze im Grund Reflexionen, die auf ihren wirklichen Wert in der Dialektik geprüft werden müssen; so ist das Objektive, der Glaube an das paradoxe, jenseits der Geschichte stehende Wort und an „das Andere“, durch den reinsten Subjektivismus und durch den Glauben der Mystik an das eigene Ich und durch den Selbstgenuß des Gefühls ersetzt worden; so ist die Sünde, die für Schleiermacher etwas Negatives, letzlich die Sinnlichkeit ist, in ihrer positiven Macht, daß sie nämlich vor Gott ist, verkannt worden; so ist an Stelle der Eschatologie, die dem Glauben als die neue Welt Sinn gibt, eine evolutionistische und unchristliche Geschichtsphilosophie, die stärker als die Fichtesche an den Fortschritt glaubt, getreten; so ist die Tiefe der Christus- und Erlösungslehre verschüttet worden; die Gotteserkenntnis wird von unserer Selbsterkenntnis abhängig gemacht, während das Umgekehrte richtig ist; und für das Gesetz, an dem sich die Stellung zum Geist enthüllt, hat Schleiermacher kein Verständnis gehabt. Schleiermachers Programm hieß Gott und die Humanität; aber neben Gott, meint Brunner, hat kein „und“ Platz. Wenn Gott redet, so muß die Theologie alles Menschliche beseitigen, auch sich selbst; denn die Theologie ist Abbau und nicht Aufbau und Gott bekommt nur dort Recht, wo der Mensch Unrecht bekommt.

Es ist mir sicher, daß Brunners Arbeit, die Altes und Neues zusammenfaßt, und die auf einer richtigen Wertung des Philosophen Schleiermacher — die Bedeutung der Ethik und Dialektik ist richtig hervorgehoben — beruht, viel Anregendes und Erwägenswertes bringt. Aber so wichtig das alles ist, wichtiger noch ist dies Buch als Ausdruck für die Umwandlung der Grundstimmung in der protestantischen Theologie. Gewiß, man hat von den verschiedensten Seiten dieser „Theologie der Krisis“ manches Schwerwiegende entgegengehalten; man hat ihren leeren Gottesbegriff kritisiert, diesen

Gott, der schließlich nur das Sinnlose oder zu Negierende schafft; man hat gezeigt, daß die Distanz Gottes zur Welt so groß ist, daß schließlich auch Christus hier keine Würdigung finden kann; man hat auch auf den unheimlichen „dialektischen" Charakter, bei dem man wohl fragen kann, wo der Ernst beginnt und das Spiel aufhört, hingewiesen; man könnte endlich den Versuch machen, diese Theologie als die Regeneration der alten natürlichen Theologie im irrationalen Gewand aufzufassen. Das alles hat man getan und kann man wohl auch mit Recht tun. Aber das alles kann doch darüber nicht täuschen, daß in dem kräftigen Operieren mit den spezifisch christlich-theologischen Begriffen, in der Regeneration der speziellen theologischen Probleme, in dem starken Willen zum Objektiven und zum Besonderten, in der Loslösung vom historistischen Humanismus und von der idealistischen Religionsphilosophie sich eine Selbstbesinnung der protestantischen Theologie kundmacht, die im Ganzen, in Art und Grundauffassung, sich auch bei den Theologen äußert, die an der Barthschen Ausprägung Anstoß nehmen. Ich glaube mich nicht zu irren, wir stehen in einer Umgruppierung der protestantischen Theologie, und an der Stellung zur „Mystik", die die Kraft auch der modernen Religionsphilosophie ist, dürften sich die Geister scheiden.

Das Problem der mittelalterlichen Weltanschauung.

Von Alfred v. Martin (München).

I.

Auch die Geschichte, gleich der Naturwissenschaft, kennt eine „Katastrophentheorie“ wie eine „Entwicklungslehre“, einen „Vulkanismus“ wie einen „Neptunismus“. Die eine Auffassung sieht beim Blick auf die verschiedenen Epochen — hier der menschlichen Kultur wie dort der Erdgeschichte und der von ihr bedingten Geschichte des pflanzlichen und tierischen Lebens — vor allem den Gegensatz, als sei jeweils eine Epoche plötzlich untergegangen und eine neue ebenso plötzlich aufgetaucht; die andere Auffassungsweise dagegen sieht überall das stets weitergehende allmähliche Werden und somit die Zusammenhänge. Mag nun solches Sehen kontinuierlicher Entwicklungen allein als eigentlich historisches Sehen erscheinen, so tritt gerade heute allem „Historismus“ die Frage nach dem „Wesen“ auch der einzelnen Geschichtsepochen mit neuer Eindringlichkeit, oft freilich auch mit der Prätention einer neuen Fähigkeit der „Schau“ und mit sehr selbstüberzeugten Ansprüchen neuer „Sinn“-Deutung entgegen. Wäre dabei nur nicht allzuviel von jenem verirrten Apologetentum, das, statt einer überzeitlichen Wahrheit, ein bestimmtes Zeitalter und seine Menschen „verteidigt“ und in ketzerrichterischer Weise über andere Zeitalter und Menschen den großen Bannfluch verhängt! Ob solcher Bannstrahl gegen die „protestantische Neuzeit“ geschleudert wird in majorem gloriam des katholischen Mittelalters, modernerweise natürlich von einem Nichtkatholiken, oder ob einer Nietzsches heute etwas abgestandenen Haß gegen die christliche Aera wieder aufwärmt, um die Antike möglichst bengalisch zu beleuchten, — das macht für die zugrundeliegende formale Geschichtsphilosophie keinen Unterschied: hier wie dort wird alles in einem

klaren Gegensatz von reinem Weiß und tiefstem Schwarz gesehen. „Katastrophentheorie“!

Es gibt kein Geschichtsbild ohne Wertgesichtspunkte. (Denn bloße Feststellungen äußerer Details ergeben eben noch kein Geschichtsbild). Die Wertmaßstäbe aber sind selbst dem geschichtlichen Wechsel unterworfen. Und mit ihnen wechselt die *ira* oder das *studium*, womit die einzelnen Epochen der Geschichte — als Höhe- oder Tiefpunkte — betrachtet werden. Dabei verhält es sich nun aber keineswegs so, daß Haß und Liebe immer schlechthin blind wären: sie sind nur blind gegen bestimmte Seiten des betrachteten Phänomens, während sie für andere Seiten sogar einen besonders hellsichtigen Blick haben. *Il faut aimer la révolution, pour la comprendre* hat der französische Revolutionshistoriker Aulard gemeint; und wer wollte denn auch leugnen, daß zu geschichtlichem (wie zu menschlichem) Verstehen einfühlungsfähige und einfühlungsbereite Liebe gehört! Während ebenso unleugbar auch der Haß manches Richtige mit besonderer Schärfe erkennt. Aber beide, Liebe wie Haß, sehen eben immer nur eine Seite. Man muß der historischen Bedingtheit der jeweiligen Geschichtsvorstellungen nachgehen, will man diese Einseitigkeiten erkennen und durch Feststellung des Sehfehlers zur Korrektur des verzerrt gesehenen Bildes gelangen. Wissen, wie ein Geschichtsbild entstanden ist, heißt schon, das Mittel zu seiner Kritik in der Hand haben.

II.

Der Begriff des „Mittelalters“, als einer „mittleren“ Epoche innerhalb der abendländischen Geschichte, ist — dieser seiner Relativität zufolge — nur zu fassen, wenn man ihn einerseits gegen den des „Altertums“ und andererseits gegen den der „Neuzeit“ hält. Da wir aber diese „Neuzeit“, in der wir ja selbst noch mitten inne stehen, in keiner Weise übersehen können und nur so viel wissen, daß wir sie jedenfalls nicht als eine „abgeschlossene“ Epoche ansehen dürfen, so wendet sich das wissenschaftliche Interesse naturgemäß vor allem der Frage nach dem Verhältnis des Mittelalters zur Antike zu: der Frage also nach den hier bestehenden Zusammenhängen und Gegensätzen.

Die italienische Renaissance sah mit ihrer eigenen Zeit und der Wiedererstehung einer künstlerischen Kultur und feineren Bildung nach dem großen Vorbild der Antike einen neuen lichten

Tag heraufsteigen nach der finsteren Nacht einer Aera der Unkultur und Unbildung. Hier ist sogleich die Antithese in ihrer vollen Schärfe da: das Mittelalter als die lange Verfallsepoche zwischen zwei kulturellen Blütezeiten. Die Werte, von denen man bei dieser Beurteilung ausging, waren die der Sprachreinheit (und „die" Sprache war immer noch das Latein) und einer an der „Natur" (im antiken Sinne) gebildeten Kunst: Formwerte also. Wobei ein starker nationaler Unterton mitschwang: der Italiener fühlte sich hier als Erbe und Wiedererwecker antiken Formgefühls im Gegensatz zu der Formlosigkeit des germanischen „Barbaren", wie sie in der *maniera gotica* ihren exemplarischen Ausdruck gefunden hatte. Mit „Weltanschauung" hatte diese Wertung noch nichts zu tun, nur mit ästhetischer Kultur und Bildung. Der Weltanschauungsgesichtspunkt kam in dieses Geschichtsbild erst durch die deutsche *reformatio*, welche — nach den Jahrhunderten der Deformation der christlichen Religion, nach den Zeiten der „Möncherei" auf der einen, der Verweltlichung des kirchlichen Lebens auf der anderen Seite — eine Neuorientierung an den echten ursprünglichen Maßstäben des christlichen Altertums erstrebte. Die Aufklärung — als „Positivismus", „Materialismus", „Monismus" oder unter was immer für Namen weit über ihr Jahrhundert hinaus in breitesten Kreisen nachwirkend — konnte von der Höhe ihrer wissenschaftlichen Erleuchtung und in dem Bewußtsein, es so herrlich weit gebracht zu haben bis zu der welthistorischen Plattitüde der Leugnung aller Dinge, die über den gesunden Menschenverstand hinausgingen, natürlich nur mitleidig oder hohnvoll herablächeln auf eine Zeit, die noch in dem Aberglauben befangen war, daß die höchste Wirklichkeit über alle Vernunft sei. Der Winckelmann-Goethesche Neuhumanismus aber fand — die Kunstthese der italienischen Renaissance, welche Antike und „Natur" gleichsetzte, zur Weltanschauungsthese verallgemeinernd und (die Kehrseite der Medaille) das reformatorische Motiv von der mittelalterlichen „Möncherei" säkularisierend — im antiklassischen Mittelalter nur fratzenhafte Unnatur und Widernatur, die volle Abkehr von dem Kult einer im höchsten Sinne aufgefaßten „Natur" — diesem erhabenen Ruhmestitel des Altertums und Polarstern aller wahrhaft menschlichen Bildung. Damit war das Stichwort ausgegeben, das dann nur, in der Manier Heinrich Heines, vulgarisiert zu werden brauchte, um das Schema von dem weltgeschichtlichen Dualismus des heiteren, sinnenfrohen und weltbejahenden Heidentums und

des trüben, asketischen, sinnenfeindlichen und weltverneinenden Nazarenertums abzugeben. Damit war das billige Schlagwort geprägt, das nun als gangbare Münze von Hand zu Hand gehen sollte, und das, aller Entwertung zum Trotz, nicht einmal außer Kurs kam, als Jakob Burckhardt eine griechische Kultur aufzeigte, die wenig genug jenem allzu „apollinischen“ Klischee entsprach. Konnte dieses doch, in neuer Aufmachung, noch bei Spengler wieder erscheinen, als habe sich Nietzsche vergeblich ein Lebenlang um tiefere Blicke in die Unter- und Hintergründe antiken Wesens bemüht. Und dieses *πρῶτον ψεῦδος* mußte mit einer gewissen Notwendigkeit die Verfälschung auch der anderen Seite des Doppelbildes nach sich ziehen. Sah man die Antike einseitig „klassisch“, so mußte man ihr Gegenbild, das Mittelalter, ebenso einseitig „gotisch“ sehen.

III.

„Es ist eine Selbsttäuschung, zu glauben, daß Wissenschaft etwas anderes sei als die Spiegelung des eigenen Geistes im unergründlichen Dasein“ (Edgar Dacqué). Ist dieser eigene Geist nun z. B. ein einseitig protestantisch-aufklärerischer, so wird auch das Spiegelbild der Dinge in diesem Geiste ein protestantisch-aufklärerisches sein. Das gilt für Heinrich v. Eickens ‘Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung’, diesem Werk der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts, das den ersten Versuch einer umfassenden wissenschaftlichen Darstellung dieses Themas bildet. Möncherei und kirchliche Verweltlichung, asketisches und hierarchisches Wesen, oder wie es bei ihm mit Vorliebe heißt: Weltverneinung und Weltbeherrschung durch die Kirche, — das ist die einfache, allzu einfache Formel, auf die hier die mittelalterliche Weltanschauung gebracht ist. Man sieht, woher das Schema stammt, und weiß Bescheid. Damals aber hielt man das Werk für eine wissenschaftliche Tat. Nur da, wo man die entgegengesetzte Einseitigkeit vertrat, erkannte man mit scharfem Blick die schwache Stelle der Konstruktion, auf die der bedeutende Kenner und Vertreter thomistischer Philosophie, Georg v. Hertling, sogleich den Finger legte: In der Tat kann man nicht „die mittelalterliche Weltanschauung“ darstellen wollen und dabei an dem größten Lehrer der mittelalterlichen Kirche, dem bedeutendsten mittelalterlichen Philosophen, an Thomas von Aquino (ganz oder doch so gut wie ganz) vorbeigehen. Und doch hätte der Historiker Eicken

dem Philosophiespezialisten Hertling erwidern können, daß ihm die „Poeten und Legendenschreiber" auf der einen, die „Eiferer und Fanatiker" auf der anderen Seite wirklich wichtiger seien als die offiziellen Philosophen der Kirche, weil jene ihm zeigten, was wirklich ins Volk gedrungen und nicht vielleicht bloß schöne Theorie geblieben sei.

Es handelt sich aber bei der ganzen Frage gar nicht in erster Linie um Quellenauswahl und Quellenkritik (das kann immer erst das Zweite sein), sondern zunächst einmal um die Gewinnung großer Gesichtspunkte, da erst von solchen aus eine wirkliche geschichtliche „Anschauung" möglich ist, d. h. die Gewinnung eines Geschichtsbildes, das mehr als eine bloße Summation von Einzelzügen, das eine Gesamtschau ist.

Auch an Eickens (nicht an sich, nur für die Wissenschaft neuer) These hat sich Ibsens Wort erfüllt, wonach eine wissenschaftliche Wahrheit durchschnittlich dreißig Jahre lebt. Die Lebensdauer einer Generation. Das neue Geschlecht, das nun heraufkam, drängte wieder von der bloßen Materialfreudigkeit zur Synthese, von der „reinen" Historie zu großzügiger kulturphilosophischer Konzeption, andererseits aber auch von allen Abstraktionen und Konstruktionen eines überlebenden Hegelianismus zu einer vertieften Erfassung der historischen Realitäten. Der vielleicht bedeutendste Repräsentant dieser wissenschaftlichen Generation war Troeltsch. Er hat auch in unserer Frage manches entscheidende Wort mitgeredet.

Troeltsch hat insbesondere — ohne damit irgendein Werturteil aussprechen zu wollen — die alles Andere, auch Mönchtum und Askese übergreifende Bedeutung der Kirchenidee für die mittelalterliche Weltanschauung in ihrem ganzen Umfang erkannt. Der Weg zum Heil kann danach nie die Askese als solche sein, diese stellt vielmehr im äußersten Falle das höchste Ideal individueller Sittlichkeit und Lebensführung dar. Aber eben darum kann sie nicht die beherrschende Grundidee einer Weltanschauung sein, für die die letzte Instanz unter allen Umständen eine überindividuelle ist, von der aus das subjektive Ethos erst Richtung und Sinn empfängt. Das Aufgegebene, das menschliche Sollen ist dieser Weltanschauung nicht etwas Primäres: es ergibt sich ihr erst aus der göttlich gegebenen Seinsordnung, deren Darstellung die Kirche ist. Die ethische Forderung geht einfach dahin, sich in jene Seinsordnung einzuordnen. Denn der Weg

zum Heil sind die Sakramente und Gnaden, welche die Kirche vermittelt: die *gratia* und nicht die individuelle *virtus*. Die Askese kann daher kein absolutes und kein isoliertes Ideal sein, sondern ein bloßer Richtweg individueller Lebens- und Willenshaltung, — nicht ein höchstes Prinzip, sondern Diener einer höheren Idee. Wo das asketische Prinzip sich rein und absolut, also autonom darstellt, da führt es gerade von der Kirche weg: zur Sekte, zur Häresie. So stellt die absolute Weltverneinung nicht das Wesen der mittelalterlich-kirchlichen Weltansicht dar, sondern umgekehrt die Abirrung von ihr. Die Askese in Gestalt des Mönchtums dagegen ist die der Kirchenidee ein- und untergeordnete Askese; der Mönchsstand ist, eben als ein Stand unter Ständen, wenn auch als der vornehmste Stand, organisch eingegliedert in den alles umfassenden Organismus der Kirche, in deren Gesamtkörper — ähnlich wie im platonischen Staat — dem Einzelnen, je nach seinem Stande, ein bestimmter Platz zugewiesen ist zum Wohle des (nicht uniform nivellierten, sondern eben organisch gegliederten und stufenförmig aufgebauten) Ganzen.

Der wertvolle Ertrag der Erkenntnisse von Troeltsch wird nur beeinträchtigt einmal dadurch, daß seine soziologische Einstellung ihn den „Mönchstypus" und den „Sektentypus" dann doch wieder so nahe aneinanderrücken läßt, daß beide wieder in einen gemeinsamen Gegensatz zum „Kirchentypus" treten, und daß dieser — im Gegensatz zu dem Rigorismus der Konsequenten — als bloßer Vertreter des „Kompromisses" mit der „Welt" erscheint. Womit wir im Grunde doch wieder bei Eicken — dem übrigens auch Harnack ausdrücklich zustimmte — angelangt wären: bei der Weltverneinung als der einzigen eigenständigen Idee mittelalterlicher Weltanschauung, neben der alles Übrige nur Inkonsequenz und Kompromiß wäre. Nur daß die Kirche nicht bloß im „Interesse" der „Weltbeherrschung", sondern gewissermaßen von Natur und aus Grundsatz — weil sie die Welt mit den Kräften der Religion durchdringen will — „zum Kompromiß befähigt und geneigt" sei.

Von diesem Punkte hat zuerst Bernheim die wissenschaftliche Diskussion eine Stufe höher geführt, indem er zeigte, daß die grundsätzliche absolute Weltverneinung auf einen metaphysischen Dualismus zurückführe, der (in der Weise der zoroastrischen Religion) nicht einen, sondern zwei Götter voraussetze, einen guten und einen bösen, und eine Welt, die nicht das Werk des guten Gottes, sondern das des Teufels sei, — eine Anschauung, die wohl dem (ja aus

Persien stammenden) Manichäismus eigne, dem katholischen Kirchentum aber offen zuwiderlaufe und dementsprechend auch von diesem — seit Augustin und bis in die Zeiten der Katharer — als widerkirchlich mit aller Energie bekämpft worden sei. Noch von Bonifaz VIII., aus der berühmten Bulle *Unam sanctam*, führt Bernheim eine Wendung an, die gegen „manichäisch"-dualistische Anschauungen geht. Schon bei Augustin, diesem angeblichen Repräsentanten einer offenkundigen Weltverneinung, einer markanten und betonten Kultur- (und vor allem Staats-)feindschaft, zeigt Bernheim, gerade umgekehrt, die prinzipiell weltbejahende Grundanschauung auf: Die von dem guten Gott aus Liebe geschaffene Welt ist, als solche, „von Natur" gut; ja, so gut ist im Kern alles gottgeschaffene Wesen, daß auch der äußerste Abfall von Gott diesen guten „natürlichen" Kern nicht völlig auszutilgen vermag: *etiam diabolus, in quantum natura est, bonus est.* An sich gut sind daher auch alle irdischen Güter — vom Leibe angefangen, der zwar das unterste in der Stufenreihe der Güter, aber doch unbedingt ein Gut ist. Gut ist demnach auch der „Gebrauch" der irdischen Güter, d. h. ihr rechter Gebrauch, der in einem gottgefälligen Wirken in der Welt besteht. Nur ist natürlich auch ein verwerflicher Mißbrauch jener Güter möglich; er ist gegeben, wenn sich das *frui* an Stelle des *uti* setzt, — wenn beispielsweise ein Herrscher nicht als *rex justus* regiert (an sich sind Staat und Herrschaft keineswegs widergöttlich), sondern als *tyrannus*, als ungerechter Herrscher.

IV.

Troeltsch zentriert die mittelalterliche Weltanschauung um Thomas, den großen christlichen Vertreter des aristotelischen Organismusgedankens und jenes stoischen Naturrechts, das schon von der Patristik, vor allem in der auf Cicero fußenden Moralphilosophie des Ambrosius, weitgehend rezipiert worden war; den hl. Augustin dagegen weist Troeltsch ausdrücklich der „christlichen Antike" zu, im Unterschied vom „Mittelalter". Demgegenüber sieht Bernheim gerade in Augustin den eigentlichen Initiator der mittelalterlichen Weltanschauung. Es ist „der andere" Augustin, den er uns zeigt: der Augustin, der einer neuplatonischen Weltbejahung huldigt, alles Seiende als gut und das Böse als bloßes *μὴ ὄν* betrachtend.

In der Tat führt eine — wenn auch keineswegs gerade, sondern vielfach gebrochene — Linie von Augustin zu Thomas: der Thomismus bedeutet nur die konsequente Durchführung der schon bei Augustin angelegten (wenn auch noch vielfach überdeckten) Grundansicht, welche in einem tief religiösen und genuin christlichen Sinne die Welt positiv wertet. Auch Troeltsch, der zwischen Augustin und Thomas die große Kluft gähnen sieht, verkennt keineswegs die kulturfreundlichen Züge bei Augustin, aber sie erscheinen ihm immer wieder paralysiert durch entgegengesetzte Motive. Und so bleibt es für ihn bei der Konstatierung eines Einerseits—Andrerseits, über die er nicht hinauskommt. Und doch ist bei Augustin recht wohl erkennbar, was Dominante seines prinzipiellen, an dem starken Bewußtsein der göttlichen Allgüte orientierten christlichen Denkens ist, und was nur (freilich starke und oft alles überschattende) Stimmung seines durch den Anblick der „Welt" und ihrer Sünde verdüsterten unmittelbaren christlichen Empfindens. So ist, eben infolge dieses dauernden Zwiespalts der Gefühle, bei ihm noch durchaus schwankend, was erst bei Thomas zum klaren System wird. Das muß gegenüber Bernheim doch betont werden. Denn Bernheim sieht nun bloß die kultur- (und so auch staats-)freundliche Seite bei Augustin. Er übersieht, wie — gegenüber dem vom Schöpfungsglauben und von der christlichen Liebesidee bestimmten prinzipiell weltbejahenden Gedanken — doch, angesichts der sündhaften Verderbtheit der Welt, immer wieder eine pessimistische Weltstimmung hervorbricht, so daß uns eine Gespaltenheit dieser christlichen Seele entgegentritt, die denn doch wieder bei Troeltsch eine der Kompliziertheit des Phänomens gerechter werdende Würdigung erfahren hat. Und — gerade der Neuplatonismus, dessen Einfluß auf die augustinische Weltanschauung bei Bernheim eine so große Rolle spielt: gerade er ist ebenso gespalten zwischen weltbejahenden und weltverneinenden Motiven. Er hat denn auch für die Stützung der kulturfreundlichen Tendenzen im Mittelalter eine weit weniger entscheidende Bedeutung gehabt als die organische und harmonisierende Denkweise des Aristotelismus und die Naturrechtslehre des späteren (inbesondere des römischen) Stoizismus. Das mittelalterlich-kirchliche „Kompromiß" mit der Welt ist — Geist der aristotelischen und spätstoischen Philosophie, Geist der *μεσότης*.

Eickens Mittelalter kennt überhaupt keine Antike. Man kann aber das Mittelalter nicht richtig verstehen, wenn man

nicht das in ihm fortlebende antike Erbe, wie es ihm durch die Patristik überliefert wurde, und das zunehmende neue Eindringen der Antike im Zeitalter der Scholastik stark mit in Rechnung stellt.

Dergleichen hatten weder jene humanistisch-einseitigen Lobredner des Altertums, von der italienischen Renaissance bis heute, gesehen noch ihre romantischen Antipoden, die ebenfalls bloß ein durchaus antiklassisches, nur auf frommen Glauben, Phantasie und Gefühl gestelltes Mittelalter kannten — nur daß sie dieses eben liebten und nicht verachteten. Sie änderten nur das Vorzeichen; aber auch sie sahen nur mit einem Auge. Erst eine neueste katholische oder doch katholisch gefärbte Antiromantik im Stile von Carl Schmitt hat — in halbwissenschaftlichen Essays wie denen von Herman Hefele und Paul Landsberg —, weitgehend orientiert an einem neuklassischen Ideal Stefan Georgescher Prägung, das (im Sinn der Antike) „klassische" Mittelalter entdeckt: in der (von Ildefons Herwegen eindrucksvoll dargestellten) *virtus Romana* des hl. Benedikt und der strengen architektonischen Form des thomistischen Gedankengebäudes, in der klaren Objektivität der liturgischen Hymnen, der körperhaften Plastik von Reims, Bamberg und Naumburg und der strengen Zucht Dantescher Terzinenkunst. Freilich schien man nicht zu merken, daß man hier ebenso über dem romanischen (oder romanisch beeinflußten) Mittelalter das germanische vergaß, wie die deutsche Romantik umgekehrt nur ein germanisches Mittelalter gesehen hatte. Aber für jene Seite des Mittelalters hatte man hier, aus eigener Sehnsucht nach katholischem Geiste in klarer klassischer Form, neuen Sinn und neues Verständnis gewonnen.

Inbesondere sah man jetzt die große klassische Linie der thomistischen Lehre vom *ordo*, von der durch den göttlichen Weltplan statuierten „natürlichen" (d. h. metaphysisch-kosmischen) und der ihr korrelativen moralischen und sozialen Weltordnung, — einer im Transzendenten begründeten Ordnung also, die Welt und Überwelt verbindet. Gerade diese grundlegende Lehre mittelalterlicher Weltanschauung aber ist antikes Erbe — nur vermählt mit der christlichen Gottesvorstellung. Sie ist pythagoräisch-platonisch-aristotelisch-stoisch-neuplatonisch. Und wie ausgesprochen religiöse Züge auch das kosmische Bewußtsein der Antike annehmen konnte, zeigt am sprechendsten der berühmte Zeushymnus des Kleanthes, den man das hellenische Vaterunser genannt hat. Andrerseits wirkt es ganz antik, wenn etwa Augustinus sagt: *Deus ordinem saeculorum*

tamquam pulcherrimum carmen ex quibusdam antithetis honestavit, — nihil enim est ordinatum, quod non sit pulchrum; und der Aristoteliker Thomas, sich zur Ideenlehre Platos bekennend: *Cum omnia sint a Deo, non a casu facta, necessarium est in ejus mente ideas praeexistere objective, ad quarum similitudinem omnia condita sunt.*

Auf diesem *ordo*-Gedanken, nicht, wie noch Troeltsch meinte, auf bloßem „Kompromiß", beruht die mittelalterliche Weltbejahung. Die kirchliche Ethik ist nicht Abschwächung der rigoros-asketischen — eine Anschauung, unter deren Bann auch Bernheim noch steht, wenn er den streng asketischen Maßstab den „absoluten" nennt, den des „Gebrauchs" der Weltgüter dagegen auf ihre „relative" Anerkennung zurückführt —; vielmehr ist der primäre Gedanke der kirchlichen Kulturphilosophie der des *ordo*: jener göttlichen Ordnung der Welt, innerhalb deren alles gut ist — wenn auch auf verschiedenen Stufengraden —, in der auch Raum (und sogar ein bevorzugter Platz) da ist für das asketische Leben, doch nur, indem es sich als ein Glied des Gesamtorganismus einordnet in das Ganze: somit ohne die eigenen Maßstäbe diesem Ganzen vorschreiben und Andersartiges entwerten zu können.

V.

„Die meisten Gelehrten haben Recht mit dem, was sie behaupten, aber Unrecht mit dem, was sie ausschließen", hat Harnack einmal (gegen Rudolph Sohm) bemerkt. In diesem Sinne hat auch Eickens These von der mittelalterlichen Weltverneinung weithin „Recht". So lebhaft man sich gegen seine Konstruktionen wenden mag, das von ihm gesammelte umfangreiche Material spricht doch eine sehr vernehmliche Sprache. Daran können auch alle neueren Ablehnungen nichts ändern. Das weltverneinende Element in der Weltanschauung des Mittelalters ist nun einmal nicht hinwegzudisputieren, auch nicht — wie etwa Bernheim will — als quantité négligeable zu behandeln. Man muß, auch für das Mittelalter, nach Heilers Art unterscheiden zwischen den verschiedenen Schichten der Frömmigkeit: zwischen den primitiven Schichten der „Volksreligion" und der Religion auf der „sublimen" Höhe ihrer Vollendung. Gerade die geistig höchst stehenden „Ideologien" pflegen nicht in die breiten „Massen" zu dringen oder doch von ihnen nicht sinngemäß verstanden zu werden. Dazu ist die Volksfrömmigkeit zu gefühlsmäßig, zu unreflektiert — und daher einerseits zu naiv, andrerseits zu enthusiastisch, weshalb sie auch

gern ins Extrem geht. Harmonische Ausgleichung, die *concordantia discordantium*, ist nicht ihre Sache. Das überläßt sie den gelehrten Theologen und Philosophen, den *doctores* der Kirche und der kirchlichen Wissenschaft. Sie erkennt zwar die Leitung ihres geistigen Lebens durch die Kirche an (war ja doch die ganze mittelalterliche Kultur durch die Kirche bestimmt); aber wo sie einmal selbst zu Worte kommt, da neigt sie leicht dazu, diejenigen Motive, die ihr den stärksten unmittelbaren, gefühlsmäßigen Eindruck machen, einseitig, ja bis zur Maßlosigkeit zu übertreiben.

So stehen Askese und Glaube an eine gute und schöne, gottgeschaffene Welt in der mittelalterlichen Geistigkeit oft hart nebeneinander. Aber sie brauchen nicht widereinander zu stehen: es gibt eine Harmonie, in der sich die Spannung der asketischen Haltung unmerklich löst, und in der die Askese ihre positive Funktion zeigt. In den großen Mönchsorden, diesen Vorbildern der Lebensführung, sollte die Askese nur der inneren Disziplinierung dienen, nur ein Mittel der Zucht sein, um die Leidenschaften im Zaume zu halten und so den inneren Menschen zu formen und zu wahrer Harmonie emporzuheben. Das vollendetste Beispiel dafür bietet uns unter den Menschen des Mittelalters die Gestalt des hl. Franziskus. Diese heitere Asketennatur, dieser „Troubadour Gottes" und Bettelordensstifter, umfaßt in inbrünstiger Liebe alles Gottgeschaffene, bis herab zum niedersten Lebewesen und bis hinaus in alle Weiten des Kosmos. Für pessimistische Weltverneinung ist in seiner Seele kein Raum. Seine Askese ist nicht eine krampfhafte Gespanntheit — sie ist für ihn nur das Abtun aller Last des Hängens am Irdischen, das Abwerfen alles dessen, was beengt und bedrückt, aller Ichsucht und Unfreiheit, und somit der Weg zur inneren Freiheit und Gelassenheit des in seligem Selbstvergessen freudig in Gott ruhenden Gemütes. Diese Askese ist nicht Gegensatz zur Harmonie, sondern gerade der Weg zu ihr. So, wie William James von der Psychologie der Askese sagt: daß sie ein „Auslassen" alles dessen sei, „was die Harmonie stören oder verletzen würde", — eine Form des Strebens nach Reinheit und Heiligkeit, bestimmt von der Anschauung, „man könne sein Leben nur dann einheitlich gestalten ..., wenn man sich aus der Welt zurückziehe", weil man nur so zu der nötigen „inneren Ruhe" gelange.

VI.

Kann man da noch sagen, wie es doch immer wieder geschieht: die Harmonie sei das der Antike eigentümliche Ideal, der mittelalterliche Mensch aber suche die Spannung? In solchem Sinne hat noch jüngst Fritz Kern von einem weltgeschichtlichen Wechsel von Zeitaltern der Harmonie und der Spannung sprechen wollen. In Wahrheit ist das Leben immer voller Spannungen; gerade auch für das antike Leben gilt das in stärkstem Ausmaß. Dem antiken Pessimismus, in dem solche erlebte Spannung sich widerspiegelt, hat Diels eine eigene Darstellung widmen können; auch William James hat auf die Furchtbarkeit des — immer wieder durchdringenden — naturalistischen Fatalismus der Antike nachdrücklich hingewiesen. Das Ideal aber ist für Antike und Mittelalter ein Zustand der Harmonie. Höchstes denkbares Ziel des Lebens ist für den antiken und für den mittelalterlichen Menschen das Ruhen in einem absoluten Sein. Daher hier wie dort die Voranstellung des „beschauenden" Lebens, d. h. des Lebens im Überzeitlichen, Ewigen, Absoluten, vor das „tätige", das ein Leben nur im Zeitlichen, Relativen und nur für zeitliche, relative Lebensziele ist. Dieser Primat eines Lebens der Beschauung bedeutet den Glauben an ein Absolutes, das, in sich ruhend, Endziel und Sinn aller Bewegung, alles Trachtens und Strebens ist. Dieser Glaube ist der Antike und dem Mittelalter gemeinsam — mag dabei auch im einen Falle das Ideal des „Weisen", im andern das des „Heiligen" vorschweben. Ein Lessing, der das ewige Streben nach der Wahrheit dem Besitz der Wahrheit vorzieht, ist erst in der grundsätzlich individualistischen „Neuzeit" möglich: erst sie, am Objektiven irre geworden und damit auch an der Möglichkeit der Harmonie, kennt die Spannung des ewigen „Werdens" als Ideal, die ausschließliche Dynamik einer nie zur Ruhe kommenden Bewegung als ethischen Wert. Aus ihrer geistigen Not hat sie eine Tugend gemacht, aus dem Nichtmehrkönnen ein Nichtwollen: „Warum soll ich harmonisch sein?" hat Bismarck einmal gesagt. Hier ist die *vita activa* alles geworden.

VII.

Ein Weg zur Harmonie war dem Mittelalter die Askese. Sie war es auch der Antike. Auch der asketische, wie der *ordo*-Gedanke, hat einen weit in das Altertum zurückreichenden Stammbaum. Er lebt in den uralten griechischen Religionsvorstellungen

der Orphik und spielt schon bei Pythagoras, dann bei Plato, und endlich bei den Kynikern und Stoikern, im Neupythagoräismus und Neuplatonimus seine gewichtige Rolle in der Philosophie. Und der Sinn dieser Askese, der Bändigung der Sinnlichkeit, ist stets der Primat des Geistes. Da kann denn der Leib geradezu — in orphisch-platonischer Weise — als Kerker der Seele aufgefaßt werden; ja, Plotin wird uns als eine echte Asketengestalt geschildert, als ein Mann, der (nach Angabe seines Biographen) aussah, als hätte er sich geschämt, einen Körper zu haben. Derartiges hat dann im christlichen Mittelalter stark nachgewirkt; doch wirkte hier auf der anderen Seite die aristotelische Ethik des Maßes, der „rechten Mitte", als Korrektiv. Der Sinn der antiken Askese liegt stets darin, dem Geist die Freiheit zu geben, in der er seine Kräfte ungehemmt entfalten kann. Diesen Typus des durch Askese zur Unabhängigkeit von allem äußeren Bedürfen und damit zur wahren Freiheit des Geistes aufgestiegenen Menschen verkörpert am reinsten der stoische „Weise", dessen Bild in so manchen Zügen an das des christlichen Heiligen gemahnt. Auch in der Antike gibt es einseitige Richtungen, welche bis zu einer extremen Kulturfeindlichkeit gehen, wie die Kyniker. Aber die große Linie der griechischen Philosophie ordnet, wie nachher die Scholastik, den asketischen Gedanken ein in die beherrschende Idee einer planmäßigen höheren Weltordnung.

Wie im Mittelalter, so gehen schon in der Antike Askese und Mystik aufs engste Hand in Hand; ja die mystische Linie der Antike, ebenfalls schon mit der Orphik einsetzend, fand — über Dionysius Pseudoareopagita — eine unmittelbare mittelalterliche Fortsetzung. Und so wenig wie Mystik und Scholastik im Gegensatz zueinander stehen, vielmehr innig zusammengehören (wie schon Harnack betont hat), so wenig besteht ein Gegensatz zwischen dem asketischen und dem *ordo*-Gedanken. Eine gewisse Spannung mag immerhin vorhanden sein, — aber sie besteht auch zwischen dem Geist von Platos Symposion und dem Geist von Platos Phaidon. Bei Augustin wiederholt sich nur in anderer und schrofferer Form, was wir schon bei Plato beobachten können. Die völlige Harmonie aber ist erreicht in Thomas.

VIII.

Es ist kein Zufall, daß die „Neuzeit" weder für den Harmoniegedanken noch für den asketischen Gedanken mehr ein unmittelbares Verständnis aufbringt. Gerade prononciert katholische Be-

urteiler meinen, wenn sie dem Mittelalter ein gutes Zeugnis ausstellen wollen, das asketische Moment möglichst eliminieren zu müssen. Hier fehlt es an der rechten Erfassung der unvermeidlichen tiefen Problematik, die mit der Stellung des Menschen zwischen Gott und Welt nun einmal gegeben ist. Gewiß: die schroffe Abwendung von der Welt, ihren Gütern und Aufgaben, bedeutet ein Verkennen der göttlichen Schöpfergüte, — ganz abgesehen davon, daß diese Verhaltungsweise ihrem Wesen nach immer nur für Einzelne möglich ist, also auf einer individualistischen Denkweise beruht, welche die Gesamtheit — auch die Gesamtheit der Gläubigen — links liegen läßt. Die gottgesetzte Aufgabe und die Pflicht gegenüber dem Ganzen gebietet unzweifelhaft eine tätige Arbeit an der Welt, um sie mit den Kräften der Religion zu durchdringen. Das ist nicht möglich, ohne sich mit der Welt einzulassen. Eben hier aber lauern Gefahren; die größte ist die einer Verweltlichung der Religion selbst. Bei allem notwendigen Sicheinlassen mit der Welt bedarf es doch immer gewisser, durch die Religion gebotener Vorbehalte gegenüber der Welt, der Wahrung einer gewissen Distanz von ihr. Diese Distanz hat das mittelalterliche Kirchenwesen sehr oft nicht zu wahren verstanden: es ist oft genug jener Gefahr erlegen. Und da mußte sich denn, mit innerer religiöser Notwendigkeit, jedesmal wenn die Verweltlichung einen Höhepunkt erreicht hatte, eine asketische Reaktions- und Reformbewegung einstellen (wie wir das von den Cluniazensern bis zu Luther immer wieder beobachten können), die dann freilich — sehr begreiflicher, ja psychologisch und zeitgeschichtlich berechtigterweise — ihrerseits leicht ins Extrem ging und der andern Gefahr weitgehender Welt- und Kulturfeindschaft anheimfiel. Eben wegen dieser Gefahr beider Einseitigkeiten aber bedurfte es des Zusammen- und nötigenfalls Gegeneinanderwirkens beider Faktoren. Da durfte, ja mußte sich denn unter Umständen der asketische Gedanke auch einmal gegen die Hierarchie wenden, sich von der äußeren „Ordnung" emanzipieren, um die heilige Ordnung selbst zu schützen. Diese heilige Ordnung lehrte, daß alles Weltliche seine Rechtfertigung empfange aus dem Göttlichen. Wenn aber der Ton allzu ausschließlich auf die Rechtfertigung des Weltlichen sich verlegte und die Rechtfertigung aus dem Göttlichen darüber vergessen zu werden drohte, dann mußte der asketische Gedanke, gleichsam als das religiöse Gewissen, immer wieder einmal daran erinnern, daß letztlich alles Vergängliche nur

ein Gleichnis des Unvergänglichen und nur als solches zu rechtfertigen sei.

IX.

Das religiöse Gegengewicht der Askese gegen die Gefahr der Verweltlichung war um so notwendiger, als jene enge Verbindung des Überweltlichen und des Weltlichen, die den eigentlichen Grundzug der mittelalterlichen Weltanschauung ausmacht, diese Gefahr nach verschiedenen Seiten hin besonders nahelegte. Einmal konnte die — in ihrer Unbefangenheit an sich großartige — Anerkennung des „Rechts der Natur" durch die offizielle Kirchenlehre leicht einem recht heidnischen Naturrecht der Sinne die Tore öffnen, worauf dann mit einer gewissen Notwendigkeit puritanische Rückschläge folgen mußten. Sodann aber war die Kirche selbst in ständiger Gefahr, zu verweltlichen, indem sie in ihrem Weltherrschaftsberuf leicht einen Selbstzweck sehen konnte — statt eines bloßen Mittels, um die Welt mit den Kräften des Christentums zu durchdringen. Sie konnte dabei leicht über der bloßen Ausbreitung ihres Machtbereiches die Intensivierung, die Vertiefung und Verinnerlichung des religiösen Lebens vernachlässigen.

An sich war nicht etwa — wie eine rationalisierende Auffassung wohl meinte und meint — menschliche Herrschsucht das treibende Motiv des kirchlichen Weltherrschaftsgedankens; vielmehr war es wiederum schon dem antiken Denken ein sich von selbst aufdrängendes Postulat, daß die religiös-sittliche Idee auch „die Welt beherrsche". Darum forderte schon Plato einen Idealstaat, in dem die Philosophen die Herrschaft führten; darum war für die stoische Anschauung der „Weise", als der zur geistigen Vollkommenheit Gelangte, auch der geborene Herrscher — berufen, den Weltstaat der Vernunft zu regieren, den das philosophische Denken forderte, und den man in den Weltreichsgründungen erst Alexanders, dann der Römer glaubte Wirklichkeit werden zu sehen. Und wenn die Kirche nun eine priesterliche Herrschaft aufrichten wollte, so vertrat sie damit nur einen antiken Gedanken in christlicher Gestalt: Die, welche die Idee am reinsten in sich zur Darstellung bringen, sollen herrschen, um diese Idee auch objektiv zu verwirklichen. Darum drängte z. B. die asketische Reformbewegung der Cluniacenser in dem Mönche Hildebrand alsbald zur Besetzung des päpstlichen Stuhles.

Hier, wo die Weltanschauung sich in weltherrschende Tat umsetzt, hat auch das germanisch-kriegerische und ritterliche Element

seine gewichtige Stelle in den Auswirkungen mittelalterlichen Geistes, — war ja doch durch die *translatio imperii ad Germanos* das Germanentum zu einer führenden Rolle bei der Erhaltung und Erweiterung der kirchlichen Weltherrschaft berufen worden. Und entsprach es doch urtümlich-germanischer Sinnesart, das Christentum nicht in erster Linie als Idee, sondern als ganz reale Macht, Jesus Christus als den gewaltigen Sieger in dem ungeheuren Kampf gegen die Dämonen, die Mächte der Finsternis, aufzufassen — so etwa, wie er in einer alten Mosaikdarstellung des erzbischöflichen Palastes von Ravenna erscheint: in der Kleidung eines Kriegers, das Kreuz geschultert gleich einem Speer, mit den Füßen einen Löwen und eine Schlange zertretend und mit der Linken das Evangelium emporhaltend, welches die Worte zeigt: *Ego sum via, veritas et vita.* Oder auch wie er uns im 'Heliand' entgegentritt; oder wie die Kreuzfahrer ihm dienten.

Überhaupt muß man nicht romantisch-weiche und weichliche Gefühlstöne in die Auffassung des Mittelalters hereintragen. Im Mittelalter war die Gefühlsschwärmerei auf die Klöster beschränkt, wurde jedoch keineswegs in jedem Kloster gefunden, bemerkt beiläufig, aber treffend der unter dem Namen A. L. Carthill schreibende Lord Curzon. Gerade das asketische Lebensideal trägt die starken Züge eines religiösen Heroentums; und die *ecclesia militans* des Mittelalters war, in einem sehr realen Sinne, echt kriegerisch. Von Geistlichen, die gepanzert zu Felde zogen (wenngleich sie damit die kanonischen Gesetze übertraten), berichtet schon im 10. Jahrhundert Ratherius von Verona. Und mit den kriegerischen, heldischen, ritterlichen Instinkten und Neigungen des Germanentums vereinten sich die in veränderter Gestalt fortlebenden Traditionen des römischen Weltreiches. Das Reich der Kirche war einfach die christliche Fortsetzung des antiken Imperiums: *plus enim terrarum lex Romanorum pontificum quam imperatorum obtinuit*; *in omnem terram exivit sonus eorum, et quibus imperavit Augustus, imperavit Christus,* schrieb Gregor VII.

Hier wird es sozusagen handgreiflich klar, wie die mittelalterliche Weltanschauung weit weniger durch den Gegensatz gegen die der Antike bestimmt ist als vielmehr gerade durch die Aufnahme und Fortführung antiker Grundideen und ihre Durchdringung mit dem neuen Geiste des Christentums.

Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben.

Guido Adler zum siebzigsten Geburtstag (1. Novbr. 1925).

Von Rudolf Ficker (Innsbruck).

Unter allen Künsten ist die Musik die einzige, bei welcher die Verbindung zwischen Kunstwerk und Kunstgenießenden nicht unmittelbar erfolgt, sondern der Vermittlung eines bedeutsamen Zwischengliedes bedarf: des reproduzierenden Künstlers. Ist dieser nicht mehr befähigt, den geistigen oder künstlerischen Erfordernissen einer abseits von Gegenwartsströmungen liegenden Musikkultur gerecht zu werden, dann wird diese zumeist völliger Vergessenheit anheimfallen. Hätten wir daher heute noch die Möglichkeit, die Musik der romanischen oder gotischen Dome in solcher Art nachzuerleben, wie sie dort erklungen war, dann würden für uns die Schwierigkeiten des verständnisvollen Erfassens kaum größer sein, als beim Beschauen irgendeines Bildwerkes jener Zeit. Aber diese Musik liegt nur mehr in toten Schriftsymbolen vor, die keinen Hinweis auf die Art klanglicher Verlebendigung enthalten. Und ganz hoffnungslos erscheint ein Eindringen, wenn musikalische Denkmäler überhaupt nicht mehr überliefert sind, wie in der großen Improvisationskunst der romanischen Zeit, für welche wir nur auf die ebenso kärglichen als unbestimmten Äußerungen musikalischer Theoretiker angewiesen sind.

Dazu tritt noch ein anderer schwerwiegender Umstand: die mittelalterliche Zeit, welche auf allen Gebieten menschlicher Lebensformen ein von allem Gewohnten abweichendes Bild zeigt, mußte

---

Der vorliegenden Studie liegt ein Vortrag zugrunde, welchen der Verfasser am 1. Oktober 1925 bei der 55. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner im Rahmen einer von Gustav Becking geleiteten Veranstaltung 'Musik des Mittelalters' in Erlangen gehalten hat. Zur Aufführung gelangten durch das musikwissenschaftl. Seminar der Universität Erlangen u. a.: Leonin 'Alleluja Pascha'; die Motetten: 'Brumas est mors', 'Entre Copin'"; ein Rondeau und eine Motette von G. Machaut; ferner Motetten, Messenteile und Chansons aus dem 15. Jahrhundert von Dufay, Binchois, Dunstable.

auch in der Musik Erscheinungsformen zeitigen, welche den ausgeglichenen musikalischen Begriffen unserer Tage völlig entgegengesetzt sind. Unser musikalisches Empfinden ist in der Tat seit dem Ausgange des Mittelalters derart umgestaltet, daß wir den vorangehenden Erscheinungsformen mittelalterlicher Musik heute noch vollkommen fremd und fassungslos gegenüberstehen und nur allzusehr geneigt sind, im Gegensatze zu den übrigen Künsten hier von primitiven Entwicklungsstadien zu sprechen. Daß diese Ansicht nicht richtig ist, diese Einsicht beginnt erst seit den letzten Jahren aufzudämmern, zugleich aber auch die Erkenntnis, daß wir sowohl in musikalischer, als auch in ästhetischer Beziehung vollständig umlernen müssen, falls wir der Bedeutung und Eigenart des mittelalterlichen, sowie eines jeden anderen, uns fremden Musikgeschehens nahekommen wollen.

Denn jenes Musikideal der letzten Jahrhunderte, dessen tönende Auswirkung seit Kindeszeiten ganz ausschließlich an unser Ohr drang, dessen theoretische Formulierung uns noch immer mit der Bedeutung eines unabänderlichen musikalischen Dogmas gepredigt wird, stellt zwar einen bedeutsamen, aber doch nur engen Ausschnitt aus dem Bereiche musikalischer und ästhetischer Möglichkeiten dar. Und die Angewöhnung an dieses fixe Ideal hat es bewirkt, daß wir uns kaum mehr eine Melodie ohne Harmonie, keine Harmonie ohne Melodie und beide Begriffe nicht mehr ohne Einzwängung in ein taktmäßig-rhythmisches System vorstellen können. Heute beginnen wir doch einzusehen, daß alle theoretischen Gesetze zeitlich bedingt sind und keine Allgemeingiltigkeit haben. Denn es gibt nur drei von einander streng zu scheidende Grundkräfte in der Musik: die melodischen, klanglich-akkordlichen und rhythmischen Energien. Und jede Art von musikalischer Äußerung, mag sie unserem Empfinden auch noch so ferne liegen, jeder Musikstil äußert sich stets in einem bestimmten Intensitätsverhältnis, in welchem diese drei Kräfte jeweils gestaltende Form annehmen. Diese graduelle Verschiedenheit ihrer Anordnung ist jedoch keineswegs zufälliger Natur; sie hängt vor allem auch ab von der geistigen und individuellen Einstellung der betreffenden Menschheit.

Unter Kunstgeschichte verstehen wir ja heute nicht mehr allein die Geschichte der Künstler und Kunstformen, sondern eine Geschichte des menschlichen Geistes aller Zeiten, dessen Erhebungen und Niederungen eben auf keinem anderen Gebiete menschlicher Lebensformen mit solch elementarer Gewalt in die Erscheinung

treten, wie auf jenem der künstlerischen Äußerung. Die moderne Kunstwissenschaft begnügt sich daher nicht mehr, nur die formalen Erscheinungen am Kunstwerke aufzudecken, zu analysieren oder gar nur den subjektiv-ästhetischen Eindruck wiederzugeben. Neben der rein stofflichen Analyse, welche natürlich stets den Ausgangspunkt bildet, ist ihr vielmehr die Beantwortung der Frage von Wichtigkeit, aus welchen Bedingnissen und Notwendigkeiten heraus der betreffende Künstler veranlaßt war, gerade diese oder jene Form künstlerischer Gestaltung anzuwenden. Und diese Betrachtungsweise hat nicht nur große Gebiete der Kunst erst dem Verständnisse erschlossen, sie hat vor allem auch dem produktiven Schaffen der Gegenwart wertvolle Anregungen vermittelt. Während in dieser Beziehung die Kunstgeschichte bereits seit längerem beispielgebend vorangegangen ist, waren ähnliche Bestrebungen auf musikalischem Gebiete deshalb von geringem Erfolge begleitet, weil uns bis vor kurzem die unumgänglichste Voraussetzung für ein derartiges Beginnen fehlte: die exakte Gliederung eines jeglichen Musikgeschehens nach bestimmten Stilformen. Es ist das große Verdienst jenes Mannes, dem die vorliegende Studie gewidmet ist, als Verfasser der grundlegenden Werke 'Der Stil in der Musik' und 'Methode der Musikgeschichte' das feste Fundament für eine umfassende musikalische Stilforschung gelegt zu haben.

Und so horchen wir heute doch schon ganz anders auf, als noch vor etwa 10 oder 20 Jahren, wenn wir z. B. aus einem Grammophon plötzlich den einförmigen Gesang eines wilden Südsee-Insulaners hören. Heute ist uns bereits das Lachen vergangen, mit dem wir ehemals im Gefühle unserer Überlegenheit einen solchen Gesang begleiteten; wir empfinden vielmehr, daß sich uns hier das Phänomen eines musikalischen Urgeschehens in einer Reinheit darbietet, die unsere europäische Musikindustrie nicht kennt. Ähnlich verhält es sich, wenn wir heute die schrankenlose Vitalität einer orientalischen Melodie hören. Wir stellen heute doch nicht mehr wie früher einfach fest, daß der betreffende Sänger unrein oder falsch singt und konstruieren daraus ein ästhetisches Fehlurteil. Nein, wir beginnen uns vielmehr einzugestehen, daß das Melodiebewußtsein jenes Orientalen von einer Stärke ist, die unser melodisches Auffassungsvermögen weit übertrifft.

Weitaus bedeutsamer noch wie diese Sinnesänderung ist jedoch die leidenschaftliche Zuwendung unserer Zeit zu den im Laufe der Jahrhunderte völlig verdunkelten Problemen jener Strömungen,

welche im Mittelalter das gewaltige Phänomen der abendländischen Mehrstimmigkeit erstehen ließen. Hier hat vor allem Friedrich Ludwig durch seine umfassenden Quellenstudien der künftigen Forschung alle Wege geebnet. Und seit den ersten ernst zu nehmenden Aufführungsversuchen mittelalterlicher Musik, die W. Gurlitt gewagt hat und die seitdem stets wachsende Nachfolge erhalten haben, beginnt nun allmählich die Frage nach dem Sinne und der Bedeutung dieser Musik einer Klärung entgegengeführt zu werden. Dabei hat sich allerdings gezeigt, daß auch hier die Anwendung der uns heute geläufigen technischen und ästhetischen Begriffe zu einem gänzlich negativen Resultate führt. Darum soll hier einmal in gedrängter Darstellung der Versuch gemacht werden, die wichtigsten der uns so seltsam anmutenden Kunstformen aus den geistigen Bewegungen heraus zu erklären, die an dem Aufbau des mittelalterlichen Weltbildes teilhatten; ferner aufzuzeigen, daß jede der jähen Wandlungen dieser Zeit stets auch eine Veränderung der musikalischen Anschauung und Mittel nach sich zog.

Daß gerade geistig-spirituelle Momente dem mittelalterlichen Musikgeschehen eine so bedeutsame, uns ganz ungewohnte Prägung verleihen, ist aus der überragenden Stellung der christlichen Kirche inmitten aller Lebensformen nur allzu verständlich. Denn sie war ja nach den Stürmen der Völkerwanderung noch auf lange Zeit die einzige Hüterin und Mittlerin kultureller Gedanken. Unter ihrer Einwirkung erwachten die ungeheuren und eigengearteten Kräfte des germanischen Wesens erst zu voller Größe; ja erst die Auseinandersetzung mit der christlichen Gedankenwelt vermochte jene neue nordisch-abendländische Kultur zu schaffen, deren Entfaltung dann das ganze Mittelalter beherrscht. Wir dürfen nun nicht vergessen, daß das Christentum seinen Ausgang im Orient genommen hat, sich von Syrien über Kleinasien und Byzanz nach dem Westen und Norden verbreitete, daß daher die frühchristliche Kunst den nicht zu verkennenden Einfluß südöstlicher Kultur aufweist, trotzdem Rom als Sitz des Papsttums der Mittelpunkt war. Und so war auch auf musikalischem Gebiete der im Norden erfolgte Zusammenstoß und dann der Ausgleich zweier ursprünglich gegensätzlicher Kulturen, der hochstehenden, aus dem Süden gekommenen des Christentums einerseits, der noch halbprimitiven der Nordländer anderseits, von den schwerwiegendsten Folgen begleitet. Denn noch während des ganzen Mittelalters galten die heiligen Weisen der kirchlichen Liturgie, welche die fremden Glaubensboten aus

dem Süden mitbrachten, den bekehrten Völkern als unveränderliches Dogma, als heiliger Begriff, trotzdem die musikalische Wesensart dieser Gesänge der naturgegebenen Einstellung der nordischen Völker vollständig widerstrebte. Der nordische Mensch ließ daher zwar die Gesänge in ihrer rein geistigen Substanz unverändert, arbeitete sie jedoch in musikalischer Beziehung zu etwas ganz Neuartigem um. Und diesem gewaltigen Umformungsprozesse, der sich im Mittelalter im Norden abspielt, verdanken wir vor allem die sog. Mehrstimmigkeit, verdanken wir überhaupt die Entstehung unserer abendländischen Musik.

Damit ist bereits angedeutet, daß wir zwei völlig gegensätzlichen Musikanschauungen gegenüberstehen, mit welchen wir im Mittelalter zu rechnen haben, der orientalischen und der nordischen, deren Wesen wir uns daher vorerst in ihrer Ursprünglichkeit klarmachen müssen.

Im Gegensatze zur Kultur der nordischen Völker hat jene des Orients seit dem Mittelalter in ihren Grundformen keine umwälzenden Erschütterungen mehr durchzumachen gehabt; sie hat daher in ihren Erscheinungsformen eine Konsistenz bewahrt, die keine derart jähen, ja überstürzten Entwicklungen kennt, an welchen die abendländische Geschichte so überreich ist. Wir können fast bis zur Bestimmtheit annehmen, daß die orientalische Musik in ihrem Wesen, von graduell verschiedenen Entwicklungsströmungen abgesehen, bis auf den heutigen Tag stets die gleiche geblieben ist. Heute noch beruht das Musikempfinden des arabischen und des von diesem abhängigen Kulturkreises auf dem Prinzipe strenger Einstimmigkeit; der Orientale kennt nur den Begriff der horizontal verlaufenden, melodischen Bewegung, nicht hingegen die vertikalräumliche Vorstellung des akkordlichen Zusammenklanges oder, wie wir im weiteren Sinne sagen, der Harmonik. Und dieses Fehlen der klanglichen Raumvorstellung, welche einer Melodie nach unseren Vulgärbegriffen erst den richtigen Halt gibt und die in fast jeder unserer klassischen oder modernen Melodien latent enthalten ist, — diesen scheinbaren Mangel ersetzt der Orientale durch eine intensive Steigerung der melodischen Möglichkeiten. Es ist hierfür bezeichnend, daß z. B. die arabische Skalentheorie bis zu 24 verschiedene Töne innerhalb der Oktave unterscheidet, während wir mit 12 das Auslangen finden müssen. Es herrscht ein ungeheurer Reichtum an künstlich-irrationalen Tönen, den sog. $^1/_3$, $^1/_4$, $^1/_5$-Tönen; es werden ganz eigenartige Schleif- und portamentoartige Töne und Ver-

zierungsmanieren angewendet; die einzelnen Töne der Melodie scheinen mitunter in einander zu verfließen. Die Melodien selbst sind scheinbar ganz formlos und bieten kaum die Möglichkeit einer exakten Gliederung. Und diesem uns ganz unfaßbar dünkenden Verfahren liegt einzig und allein die Absicht zugrunde, hierdurch die Intensität des melodischen Geschehens zu verstärken: es ist ein ins Ungemessene gesteigerter Koloraturgesang, der keine Hemmungen kennt. Und ebenso hemmungslos ist die rein naturalistische, auf stärkste Vitalität berechnete Wirkung dieses melodischen Geschehens, die mitunter die Grenze animalischen Ausdrucks nahe streift. — Und doch dürfen wir nicht vergessen, daß hier eine zwar ganz einseitige, aber doch auch die äußerste Steigerung des „Melodischen" vorliegt, die wir in der Musik überhaupt kennen.

Man findet heute in Palästina, Persien, Buchara und Turkestan noch Judengemeinden, die sich ihre kulturellen Gebräuche infolge ihrer völligen Abgeschlossenheit seit alters her ganz rein bewahrt haben. Ihre rituellen Gesänge entsprechen in ihrem Wesen — von gewissen Dialektverschiedenheiten abgesehen — ganz auffallend dem eben besprochenen orientalischen Melodietypus. Auch in Europa können wir im sog. Rabbinerstil, der sich z. B. bei den strenggläubigen Juden in Polen und in der Bukowina noch mehrfach erhalten hat, deutlich den Einfluß der orientalischen Melodik erkennen.

Dasselbe gilt nun auch für die reichverzierten, melismatischen Weisen des einstimmigen, liturgischen Gesanges der christlichen Kirche, des gregorianischen Chorals, wie er nach seinem Reorganisator, dem großen Papste Gregor I. († 604) genannt wird. Denn ebenso wie die frühchristliche Liturgie manche Gebräuche dem altjüdischen Tempelritus entlehnt hat, reicht auch die Wurzel des Chorals bis in die Musik der orientalischen Synagoge zurück. Noch heute lassen sich direkte melodische Anklänge zwischen Choral- und altjüdischen Psalmweisen feststellen. Die der orientalischen Melodik eigentümlichen irrationalen Töne und naturalistischen Verzierungszeichen haben — wie wir mit Recht vermuten können — auch in gewissen Noten-, bzw. Neumenzeichen der seit dem 10. Jahrhundert erhaltenen Choralhandschriften des Nordens eine schriftliche Ausprägung gefunden. Diese Neumen haben, ähnlich wie die byzantinischen, linearen Bewegungscharakter; sie zeigen nur das Steigen oder Fallen der melodischen Linie, lassen jedoch jede eindeutige Intervallbedeutung vermissen. Dem Sänger ist es daher auch hier vor allem nur um den einheitlichen Bewegungsfluß der

Linie zu tun, nicht hingegen um die exakte Wiedergabe fixierter Töne, deren Höhe durchaus schwankend und von subjektiven Erregungsmomenten bedingt war. Daß diese orientalische Dialektik des Chorals gerade nordischen Neumenhandschriften ein ganz eigenartiges Gepräge verleiht, ist wohl nur auf die hervorragende Rolle, welche dem griechischen Mönchstum bei der Verbreitung des Christentums im Norden zufiel, zurückzuführen. Die Pflege des Chorals in dieser Form dürfte daher wohl nur in den Klöstern und großen Kirchen jener Gegenden beobachtet worden sein.

Ein ganz anderes Aussehen weisen jedoch die Neumendenkmäler jener Zeit auf, die dem Süden des Abendlandes und vornehmlich der Einflußsphäre Roms entstammen[1]). Denn hier prägen die Notenzeichen auch die Intervalle mit vollkommener Deutlichkeit aus; die sinnverwirrende Melodik des Orients erhält nun hier durch die Beschränkung auf das diatonische Siebenton-System eine völlige Umwertung in rationaler Hinsicht; der hemmungslose Naturalismus des orientalischen Melos hat hier eine beruhigte Abklärung gefunden; der sinnliche Diesseitsgedanke ist nun im Sinne christlicher Auffassung gänzlich in eine unsinnliche Jenseitsvorstellung umgedeutet. Nichts kennzeichnet den Gegensatz zwischen abendländischer und orientalischer Melodik besser als die Entstehung der sog. Sequenz, die in St. Gallen erfolgte: In dem langen, auf einer einzigen Wortsilbe gesungenen Alleluja-Melisma werden nun die einzelnen Töne durch syllabische Unterlegung eines neugedichteten Textes isoliert, wodurch eine völlige Umwertung in melodischer Beziehung herbeigeführt wird. Mit dieser Diatonisierung beginnt eigentlich erst die klassische Zeit des Chorals; und die römische Überlieferung bildet dessen idealste und ausgeglichenste Form.

Jene Strömungen in Kultur und Kunst, welche wir als „klassisch" zu bezeichnen pflegen, stellen sich in der Regel dann ein, wenn allzu einseitig entwickelte divergierende Kräfte zu Lösung und Ausgleich drängen. Die Abklärung jenes fessellosen Melodiegeschehens, welches dem Oriente eigen ist, zur schlichten Bewegungsform strenger Diatonik wie im abendländischen Choral, muß daher durch bestimmte, konträr gerichtete Einflüsse veranlaßt worden sein. Und diese Einflüsse stammten aus dem Norden; sie hängen unmittelbar zusammen mit einer eigengearteten Einstellung des

[1]) Vgl. hierzu die Ausführungen P. Wagners im 'Handb. d. Musikgesch.', hrsg. v. G. Adler, S. 84 ff.

nordischen Menschen in musikalischer Beziehung, die jener des Orientalen diametral gegenübersteht. Die Schwierigkeit, darüber zu Klarheit zu gelangen, beruht darin, daß bis zum Ende des ersten Jahrtausends von dieser nordischen Musik keine Denkmäler erhalten sind. Von ihrer Beschaffenheit können wir uns daher nur durch gewisse Rückschlüsse ein Vorstellungsbild machen.

Im vergangenen Jahrhundert wurden in den Torfmooren Dänemarks seltsame Blasinstrumente zutage gefördert, die aus der Bronzezeit stammen, also ungefähr 3 1/2 Jahrtausende alt und noch vorzüglich erhalten sind. Diese altgermanischen Luren sind nicht nur unübertreffliche Meisterwerke der Bronzetechnik, sie stellen auch in musikalisch-akustischer Beziehung einen hochvollendeten Typus dar, der jenem unserer Natur-Blechinstrumente mindestens ebenbürtig ist.

Die Luren sind sogenannte Naturinstrumente, welche einen Grundton und durch verschieden starkes Anblasen, bzw. Überblasen die nächstliegenden höheren Obertöne ergeben, also vorzugsweise die Töne des Naturklanges. Ihre musikalische Eignung beruht vor allem auf dem Hervorbringen von Signalen, d. h. zerlegten Klängen; hingegen ist ihre melodische Eignung sehr beschränkt. Von besonderem Interesse ist jedoch die auffallende Erscheinung, daß von diesen Luren stets zwei zusammen gefunden wurden, und zwar jeweils Instrumente derselben Grundstimmung. Es kann nun als ganz ausgeschlossen gelten, daß das zweite Instrument nur zur Verstärkung der Klangwirkung des ersten diente. Das paarweise Vorkommen der Luren ist vielmehr dahin zu deuten, daß die Musik dieser urgermanischen Völker wenigstens zwei Instrumente erforderte, daß sie also, wie wir im erweiterten Sinne sagen, zwei- oder mehrstimmig war. Diese Musik beruhte daher auf dem Zusammenerklingen zweier verschiedener Töne, die fortwährend wechselten und so innerhalb der Obertonsphäre des gemeinsamen Grundtones die mannigfachsten Klangkombinationen gestatteten. Wir können daher hier bereits die Grundform eines Musikempfindens erkennen, das für die germanischen Völker des Nordens in besonderem Grade kennzeichnend ist: ihr ausgesprochener Sinn für Klangwirkungen. Dieses Klangbewußtsein ist daher ursprünglich dem nordischen Menschen ebenso eigentümlich, wie dem Orientalen das Melodiebewußtsein.

Heute erscheint es uns allerdings fast unbegreiflich, wieso es eine Musik geben kann, die keine Melodie, sondern nur Klangmischungen kennt, noch dazu Klangmischungen primitiver Art wie

hier, welche den Bereich eines und desselben Grundklanges kaum zu überschreiten vermögen. Denn wir sind gewohnt, jeden akkordlich-klanglichen Vorgang stets auch im Sinne eines Bewegungs- und Spannungsgeschehens zu verstehen, ihm „harmonisch“-fortschreitende Bedeutung beizulegen. Die geheimnisvolle, völlig ruhende Wirkung eines solchen primären Klanggeschehens vermögen wir heute höchstens noch zu ermessen, wenn wir uns das wogende Geläute alter Kirchenglocken an hohen Festtagen vergegenwärtigen. Oder wenn wir an die Beispiele reiner Klangmusik denken, die sich heute noch im fernen Osten, besonders bei den wundervollen Gongorchestern Javas erhalten haben, wo jeder Gongschlag infolge der deutlich vernehmbar mitschwingenden Obertöne allein schon als klangliche Erscheinung wirkt, die sich dann in dem Durcheinandererklingen der verschieden abgestimmten Tonkörper zu einem wahrhaft chaotischen Klangrausche erhebt.

Das Sinnbild völliger Ruhe, das solche primäre Klangformen aufweisen, ist demnach gänzlich verschieden von dem drängenden Momente eines jeglichen Melodiegeschehens. Der krasse Gegensatz zwischen südlicher Empfindungs- und nordischer Vorstellungsart hat daher auch in der Musik ganz konträre Erscheinungsformen gezeitigt.

Unsere siebenstufige diatonische Skala ist nun nichts anderes als eine Projektion der natürlichen Obertonreihe eines Grundtones in die Horizontale. Sie, und noch mehr ihr Vorläufer, die halbtonlose fünfstufige oder pentatonische Leiter sind auf dem Boden primärer Klangempfindung erwachsen. Die im Abendlande erfolgte Diatonisierung des Chorals, die Ausmerzung aller irrationalen Töne, ferner der Übergang von der unsicheren, linienlosen Bewegungsschrift zur feststehenden Intervallschrift — alle diese mehr äußerlichen Symptome sind daher auf diese vom Norden gekommenen Einflüsse zurückzuführen.

Aber auch in dieser Form waren die heiligen Gesänge dem musikalischen Sinne der christianisierten Völker, zumal des nördlichen Abendlandes, etwas Unbegreifliches, trotzdem es sich z. B. schon Karl d. Gr. besonders angelegen sein ließ, in seinem großen Reiche die Einführung und einheitliche Gestaltung der festen liturgischen Gesänge selbst mit Anwendung von Gewaltmitteln zu erzwingen. Wir hören fortwährend von Widerständen, von Berichten, die von einer Abänderung dieser Gesänge erzählen. Und diese Widerstände hängen lediglich damit zusammen, daß diese Weisen aus einem ganz anders gearteten musikalischen

Empfinden hervorgegangen waren, welchem der nordische Mensch nicht gerecht werden konnte. Er geht daher daran, sie seinem eigengearteten Empfinden entsprechend umzuformen.

Wenn wir heute frühmittelalterliche Bildwerke des Nordens betrachten, so erschrecken wir förmlich vor der Zerstörung jeglicher natürlich-sinnlicher Wirkung, die aus der bildlichen Wiedergabe zu uns dringt. Die dargestellten Lebewesen entbehren jeder körperlichen Durchformung, die Glieder sind unnatürlich verrenkt und haben keine Proportion, der Blick der Augen ist völlig leblos und erstarrt, die Figuren haben keinen festen Stand, sie scheinen im leeren Raume zu schweben, — kurz: alles was wir unter richtiger und natürlicher Ausdrucks- und Bildwirkung verstehen, ist hier in das Gegenteil, in eine Welt des Unnatürlichen und Widersinnigen verkehrt. Bezeichnend für diese jeder naturnahen Darstellung ausweichende Einstellung dieser nordischen Völker ist auch der Bericht eines griechischen Mönches, welcher schreibt, die alten Gallier hätten die antiken Bildwerke in ihrer ideal-naturalistischen Ausgeglichenheit lächerlich gefunden![1]) Wir stehen hier also einer Empfindungsweise gegenüber, welche der vitalen, sinnlichen des Südländers und Orientalen völlig entgegengesetzt ist. Sie ist im Gegensatze hierzu eine rein geistige, welche die Wiedergabe der natürlichen Erscheinungswelt im Kunstwerke als das Nebensächliche, ja direkt als etwas Unkünstlerisches betrachtet. Die religiösen Darstellungen dieser Zeit sind rein spirituell geschaute Visionen; sie führen in die Welt der Symbole, in welcher kein Raum mehr für das Bestehen sinnlicher Wirklichkeiten ist.

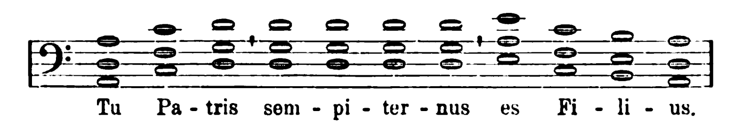
Die Zerstörung des materialistisch-sinnlichen Eindruckes aller Außendinge ist nun nicht nur in der frühen nordisch-christlichen Kunst, sondern auch in der Musik jener Zeit zu finden, und zwar in der berüchtigten Erscheinungsform des sogenannten „Organum“, von welchem uns Musiktheoretiker seit dem 9. Jahrhundert eine allerdings nur ganz oberflächliche Kunde geben. Praktische Denkmäler dieser Kunst, die ja ebenfalls Improvisationscharakter hatte, sind nicht erhalten. Wie die alten Schriftsteller berichten, ist diese neuartige Ausführung des Chorals im Organum auf uralte Gepflogenheiten zurückzuführen, die nach der Überlieferung den Angelsachsen zuerst von den Dänen und Norwegern vermittelt

[1]) J. v. Schlosser, Die Kunst des Mittelalters. Berlin o. J.



wurden. Vom nordwestlichen Inselreiche scheinen dann die ersten Versuche mit dem Organum ausgegangen zu sein.

Nach der herkömmlichen Ansicht versteht man unter Organum die Begleitung einer dem Chorale entlehnten Melodie durch eine oder mehrere im Quint- oder Quartabstande parallel verlaufende Stimmen. Dieses vermeintliche Quinten- und Quartensingen konnte daher mit Recht als besonders krasser Beweis für die musikalische Primitivität und Barbarei unserer germanischen Vorahnen hingestellt werden. Daß es sich hier jedoch um etwas wesentlich anderes handelt als um eine in Quinten- oder Quartenparallelen dahinfließende Melodie, möge das folgende kurze, einem Theoretiker entlehnte Organumbeispiel dartun, das allerdings als reines Schulbeispiel keine verbindliche praktische Bedeutung hat, gerade deswegen jedoch alle jene Momente in den Vordergrund rückt, auf die es beim Organum ganz besonders ankommt:



Wir sehen hier, daß auf jeden Ton des Chorals, der hier in der Mitte liegt, ein und derselbe Natur- oder Grundklang aufgebaut ist. Und diese gleichgebauten Klänge sind hart nebeneinander gesetzt, es besteht zwischen ihnen keine harmonische Beziehung. Mit dem Eintritte eines neuen Choraltones, der jetzt, ohne Rücksicht auf seinen ursprünglichen Dauerwert, nach der Vorschrift im Organum ganz langsam und bedächtig zu singen ist, wechselt daher ganz unvermittelt und ohne Übergang jedesmal auch die klangliche Situation. Das Organum ist daher eine ausgesprochen atonale Musik, welche nur harmonisch unzusammenhängende Klangwirkungen kennt. Die Töne der Lehnmelodie sind nun auch hier völlig isoliert, aus dem melodischen Zusammenhange herausgerissen und bilden jetzt den integrierenden Bestandteil eines rein klanglichen Vorganges. Der einheitliche Bewegungszug der entlehnten Urmelodie ist hier gänzlich zerstört; was wir hier im Organum noch als vermeintliche Choralmelodie zu erkennen glauben, ist überhaupt keine Melodie mehr, sondern nur eine Summe verschiedener Töne, also ein rein schematisch-konstruktiver Begriff ohne jegliche melodische Bedeutung. Und diesen wahren Sachverhalt haben die Menschen jener Zeit bereits viel deutlicher erfaßt wie wir; denn

sie nannten diese aus dem Chorale entlehnte Tonsummation: *Cantus firmus* — „erstarrte Melodie“, „starrer Gesang“. — Der melodisch bewegte, „eben“ dahinströmende Choral in seiner einstimmigen Urform hieß dagegen: *Cantus planus.*

Dieser Begriff des Cantus firmus, diese Erstarrung eines sinnlich-melodischen Gebildes zum unsinnlichen, leblosen Tonschema zeigt daher dieselben Erscheinungen einer echt nordischen Vorstellungsart, denselben Hang zum Symbolisch-Konstruktiven, den wir auch in den Bildwerken jener frühen Zeit erkennen konnten. Was diesen Menschen im Norden an den geheiligten Weisen das Wertvolle schien, war nicht das melodisch-sinnliche Moment, das in diesen Gesängen in so überschwänglicher Art zum Ausdrucke gelangte und das sie überhaupt nicht begreifen konnten; es war lediglich die geistige Idee des christlichen Dogmas, die nun in den erstarrten Tonschemen des Cantus firmus einen nur mehr symbolischen Ausdruck erlangt hatte. Und dieses Prinzip des Cantus firmus, dieses Operieren mit starren Tonformeln ist seitdem eines der wesentlichsten Kennzeichen nordisch-mittelalterlicher Musikanschauung; es ist dann selbst noch im höchsten Grade bezeichnend für die konstruktiv-geistige Prägung des nordischen Barock, für die späte Kunst eines Joh. Seb. Bach.

Die Eigenart nordischer Musikanschauung drückt sich nun ferner darin aus, daß dieser geistige Begriff im Organum jener Klangwelt eingegliedert wird, welche dem Nordländer einzige Ausdrucksmöglichkeit seines musikalischen Bewußtseins ist. Die Musik der Organa, welche die mächtig erhabene Räumlichkeit der romanischen Dome erfüllte, war daher ein ernst-feierliches Wogen in Klängen, welche sich über den breitgezogenen Tönen des liturgischen Melodiegerüstes erhoben. Die Spieler der mannigfachen Saiten- und Blasinstrumente, Glockenspiele, Zimbeln usw., die wir so häufig auf Bildwerken und Miniaturen jener Zeit abgebildet sehen, werden sich wohl kaum mit dem Aushalten der einzelnen Töne des jeweiligen Klangmassives begnügt haben, wie wir dieses von der Orgel (lateinisch: *Organum*!) mit ihrer Koppelungsmöglichkeit annehmen können. Diese Instrumente dienten daher wohl zumeist dazu, durch eine Art klanglicher Heterophonie, d. h. durch freies Umspielen der lastenden Akkordsäulen des Organum die Pracht der klanglichen Wirkung zu steigern. Es war daher sicher eine Musik, die große Massen und Mittel zur Entfaltung einer möglichst intensiven Klangfülle in Bewegung setzte. — Den

Einfluß dieser reinen Klangkunst können wir dann später in der musikalischen Form des sogenannten *Conductus* fast bis zum Ende des Mittelalters erkennen, ferner in erweitertem Sinne heute noch in allen jenen Formen, welche wir als homophon zu bezeichnen pflegen.

Mit dieser Organakunst hatte die Auseinandersetzung des nordischen Menschen mit der linear-melodischen, die aus dem Süden kam, begonnen. Mit ihrer fortschreitenden Verbreitung nach dem Süden wurde sie in den nächsten Jahrhunderten immer mehr mit melodischen Elementen durchsetzt und trat nun aus dem Stadium einer mehr handwerksmäßigen Improvisationskunst in jenes der ausgearbeiteten, fertigen Komposition über. Die für die musikalische Entwicklung folgenschwerste Tat vollzog sich dann in Frankreich, jenem Lande, das im 12. und 13. Jahrhundert die neue Kunst der Gotik zur Entfaltung brachte.
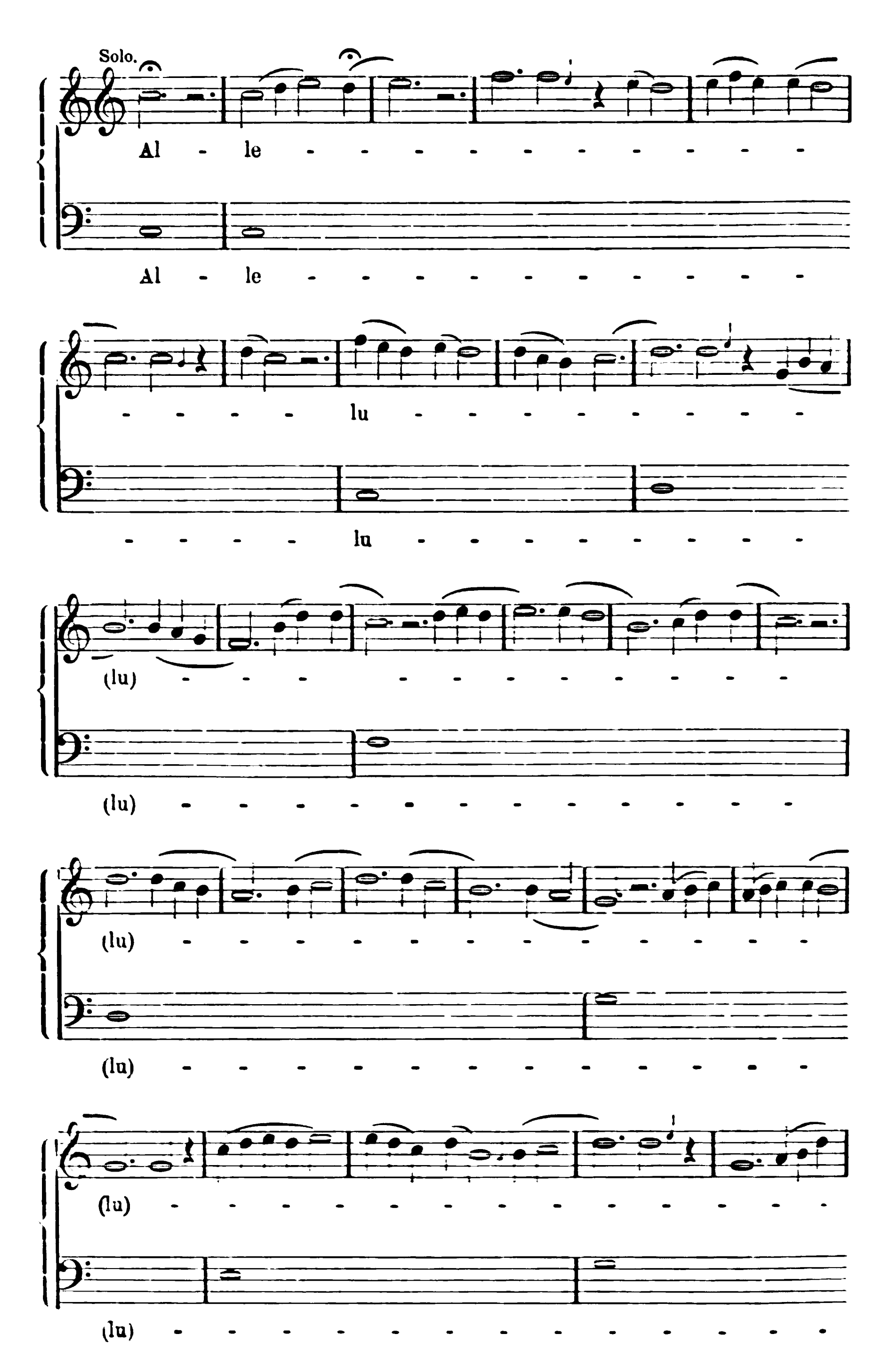
Von Frankreich war im 11. Jahrhundert die gewaltige Bewegung der Kreuzzüge ausgegangen. Diese Berührung mit der seltsamen und märchenhaften Welt des Orients hatte die Lebensformen der nordischen Völker mit neuen Impulsen erfüllt. Die tiefe Erregung jener Zeit, hervorgegangen aus einer merkwürdigen Mischung von religiöser Begeisterung und sinnlich-realistischen Vorstellungen, tritt nun auch in der Musik, ja sogar in der Organakunst hervor.
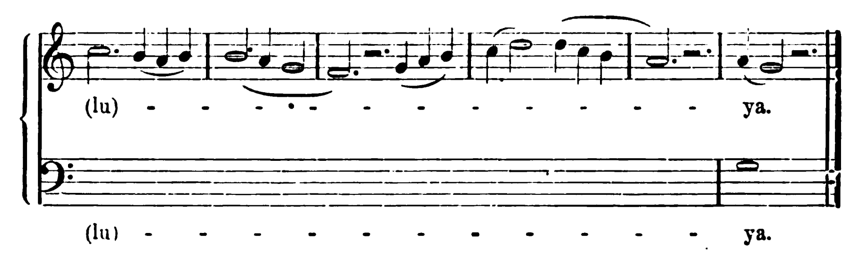
Wie in der bildenden Kunst kündigen sich die frühesten Anzeichen dieser neuen Kunst im Süden an; ihre volle Reife erreicht sie jedoch dann auf dem Gebiete der sogenannten „Ile de France" mit dem Zentrum Paris. Während alle Kompositionen der älteren Zeit anonym erhalten sind, hat uns ein glücklicher Zufall die Namen der beiden großen Meister bewahrt, die im 12. Jahrhundert an der Notre Dame-Kirche zu Paris wirkten: Magister Leoninus und sein Nachfolger Perotinus Magnus. Der erste der Vollender der alten Organakunst, der zweite der eigentliche Bahnbrecher der neuen Musik.

Das folgende Beispiel, der Anfang des Organum 'Alleluja Pascha' von Leonin, zeigt die durchgreifende Wandlung, welche in der Organakunst unterdessen vor sich gegangen ist[1]) (s. S. 514).

Die Choraltöne des Alleluja 'Pascha nostrum' sind hier in der tiefen Stimme zu breit gedehnten Haltetönen auseinandergezerrt und gänzlich erstarrt. Über diesem Unterbaue erhebt sich nun

[1]) Die ganze Komposition Leonins mit allen späteren Umarbeitungen und eingefügten Motetten ist von Friedrich Ludwig in der 'Zeitschrift für Musikwissenschaft', Jg. V, S. 488 ff. herausgegeben.


Solo.
Al - le - - - - - - - - - - -
Al - le - - - - - - - - - - -
- - - - lu - - - - - - - - -
- - - - lu - - - - - - - -
(lu) - - - - - - - - - - - - -
(lu) - - - - - - - - - - - - -
(lu) - - - - - - - - - - - - - - -
(lu) - - - - - - - - - - - - - - -
(lu) - - - - - - - - - - - - - - - - - -
(lu) - - - - - - - - - - - - - - - - - -



anstatt des wuchtenden Akkordmassives eine ungemein bewegte, freikomponierte Melodiestimme, die ausgeprägt naturalistischer Art ist und sich von dem ganz unsinnlichen, zum geistigen Symbol erstarrten Untergrunde des Choralschemas auf das schärfste abhebt. Der tiefe Zwiespalt nordischen Wesens, sein Hang zum Mystisch-Unbegreiflichen einerseits, sein Drängen anderseits, daneben auch der realen Lebenswerte teilhaftig zu werden, dieser im nordischen Menschen tief verwurzelte Dualismus zwischen geistiger und sinnlicher Vorstellung tritt auch hier mit aller Kraßheit zutage. Diesen scheinbar unüberbrückbaren Gegensatz einem vermittelnden Ausgleiche zuzuführen — das war die Aufgabe der nun folgenden Zeit. Damit hebt nun auch in der Musik eine neue Entwicklung an, die ganz neue musikalische Ausdrucksgebiete erschließt und an erregtem Überschwange kaum mit einer anderen Erscheinung der ganzen Musikgeschichte zu vergleichen ist: die Bewegung der Gotik.

Die gesamte Kunst der Gotik zeigt ein Übermaß an innerer Erregtheit und Spannung. Alle Kräfte gehen nun in ein Maximum von Bewegung über. Besonders in der Architektur der Gotik erscheinen alle alten Begriffe baulicher Konstruktion auf den Kopf gestellt. An die Stelle der klaren und mächtigen Raumeinheit, die in den romanischen Kirchen zu beobachten war, tritt jetzt der verwirrende Eindruck einer Vielheit von Teilen, die eine Raumabschätzung beinahe unmöglich macht. Der Gegensatz zwischen Kraft und Last erscheint nun aufgehoben. Es gibt keine lastenden, sondern nur mehr emporstrebende Kräfte. Die Pfeiler gehen ohne Absetzen in ungebrochenem Bewegungsflusse in die Rippen des Spitzgewölbes über. Auch im Aufbaue der Türme herrscht der Gedanke einer kontinuierlichen Bewegungssteigerung durch die Vervielfältigung und Diminution der emporstrebenden Kräfte vor. Trotz dieses Aufgehens aller Aufbaumomente in eine maßlose Bewegtheit, treten jedoch die konstruktiven Ideen nirgends mit solch

offensichtlicher Zurschaustellung in die Erscheinung, wie gerade bei den gotischen Domen. Diese Bauten sind eigentlich nur mehr ein großes konstruktives Gerippe, bei welchem die verbindenden Mauerflächen nun durch mächtige Glasflächen ersetzt sind. Stark hervortretende Strebepfeiler und kühn durch die Luft geschwungene Strebebogen erhöhen noch diesen Eindruck des Konstruktiven.

Dieses neue Lebensgefühl, das in der gotischen Kunst einen so unerhört starken Ausdruck fand, führte auch im musikalischen Schaffen eine gewaltige Umwälzung herbei. Wenn wir dem erhaltenen Berichte eines anonymen Zeitgenossen Glauben schenken dürfen, war es Perotinus, welcher die künstlerischen Probleme der kommenden Musik am klarsten erschaute und deren Lösung entschlossen in Angriff nahm. Er „modernisierte" — wie es heißt — die Kompositionen seines Vorgängers Leonin und fügte ihnen ganz neue, wundersame Teile ein. Und diese neuen Teile, die Urbilder der damit anbrechenden, großen Kunst der Motette, stellen nun ein neues musikalisches Moment bewußt in den Vordergrund der Gestaltung: den musikalischen Rhythmus.

Unter musikalischem Rhythmus im abendländisch-taktmäßigen Sinne verstehen wir bekanntlich den strengen, verschieden differenzierten Wechsel von stark betonter Hebung und unbetonter Senkung. Er ist daher „ein Gleichnis des lebendig bewegten Pulses" [1]).

Zahlreiche Handschriften gestatten uns heute noch, die Entwicklung der Motette der hohen Gotik vom Anfange an zu verfolgen. Aber die Namen der Komponisten verschweigen auch hier die Quellen noch immer geflissentlich. Der Künstler tritt noch ganz in dienender Rolle hinter dem Kunstwerke zurück. Wir dürfen jedoch annehmen, daß — ähnlich wie in der gotischen Baukunst — auch deutsches Wesen seinen Anteil an der Entwicklung wenigstens der späten Motette genommen hat, und zwar der sogenannten lateinischen Motette, welche die Verwendung der Vulgärsprache ausschließt.
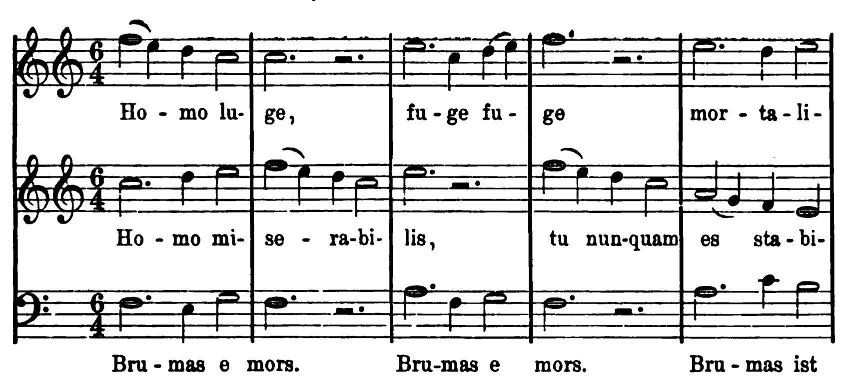
Die Besonderheiten dieses Motettenstiles können wir uns an dem folgenden Beispiele klar machen, das auch deshalb von erhöhter Bedeutung für uns ist, weil es vermutlich auf deutschem Boden und vielleicht auch von einem deutschen Komponisten geschaffen wurde. Die bereits durch mehrfache Aufführungen bekannt ge-

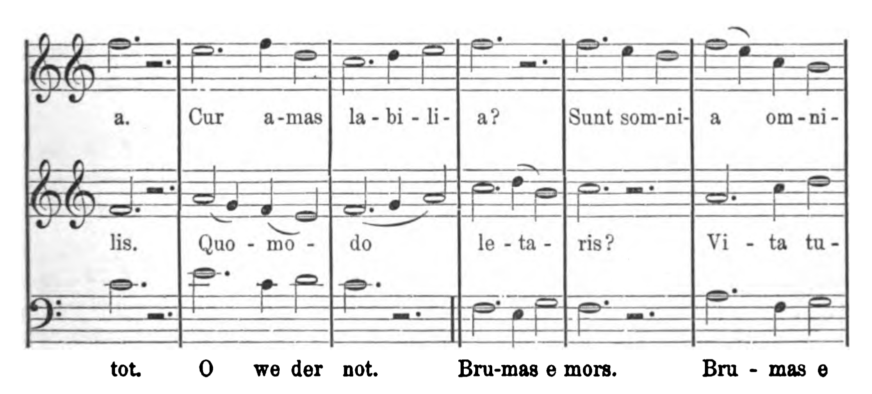
---

[1]) H. J. Moser, Gesch. d. deutschen Musik 1920, I, S. 8.

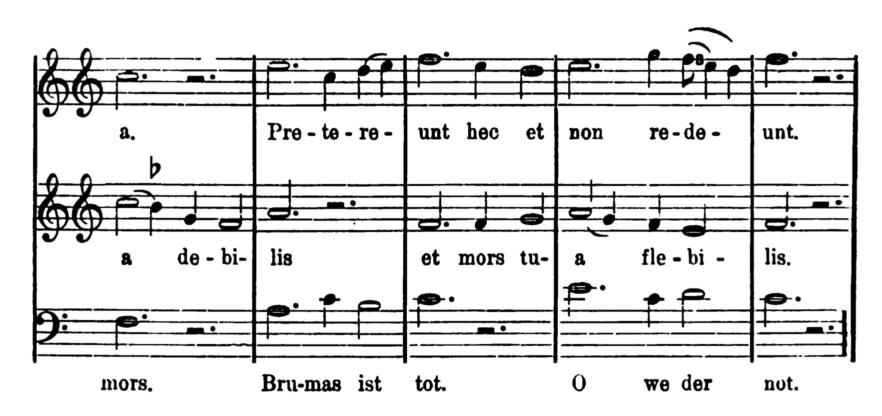
wordene Komposition ist u. a. auch in einer berühmten Motettenhandschrift erhalten, welche einst Eigentum des Domes zu Bamberg war. Und aus demselben Geiste, aus dem jener unbekannte Meister zu Bamberg die unvergleichlichen Standbilder der Apostel und Propheten schuf, ist auch die kühn eindringliche Sprache der gewaltigen Tripelmotette 'Brumas est mors' hervorgegangen.

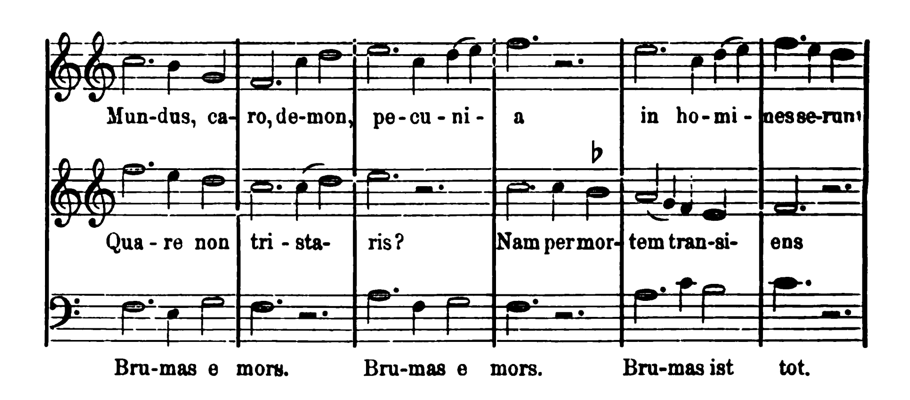
Jene Bildkunst zu Bamberg zeigt besonders in den Figuren der Propheten einen unerhörten Reichtum an energiegespannten Gebärden. Das Mienenspiel ist das der höchsten Erregung; und diese Erregung setzt sich in den krampfhaft jähen Bewegungen der Körper, in dem kreisenden Flusse der Gewandung weiter fort. Man spürt, daß diese Zwiesprache der Frage der letzten Dinge gilt. — Und von derselben erregten Spannung ist nun auch die folgende Motette erfüllt[1]):

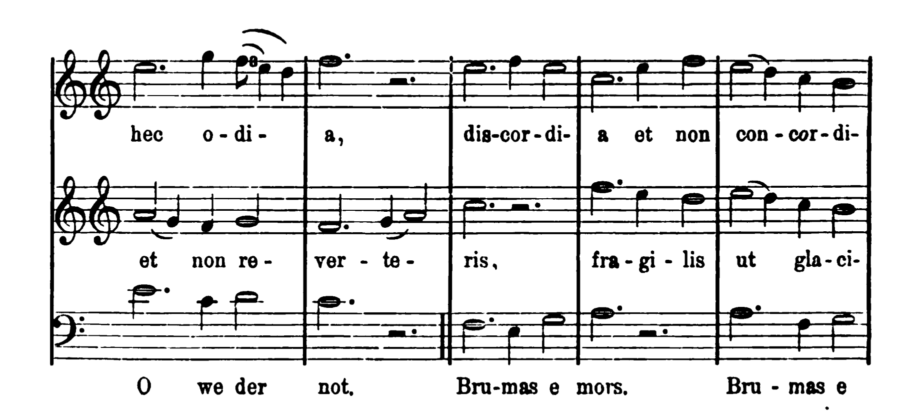


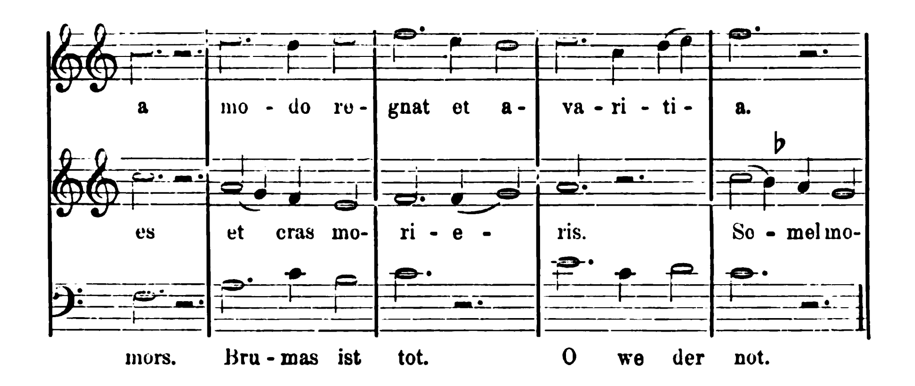


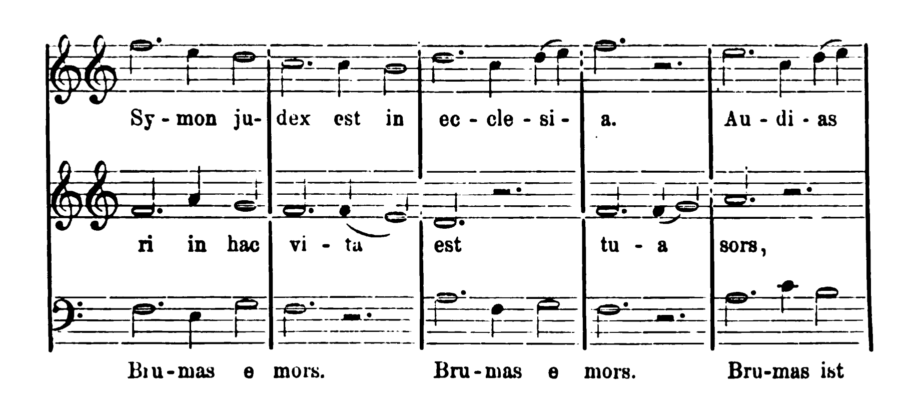
[1]) Vgl. P. Aubry, Cent motets du XIIIe siècle, II, Nr. 37. — Fr. Ludwig, Zeitschr. f. Musikw. V, 440; Archiv für Musikw. VI, 204.

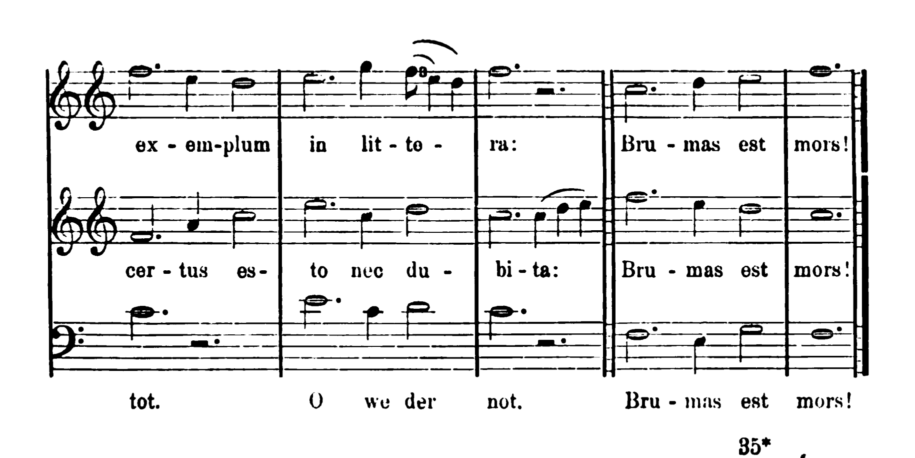

a. Pre - te - re - unt hec et non re - de - unt.
a de - bi- lis et mors tu- a fle - bi - lis.
mors. Bru-mas ist tot. O we der not.


Mun-dus, ca- ro, de-mon, pe - cu - ni - a in ho - mi - nes se-runt
Qua - re non tri - sta- ris? Nam per mor- tem tran-si- ens
Bru-mas e mors. Bru-mas e mors. Bru-mas ist tot.


hec o - di - a, dis-cor - di- a et non con - cor - di-
et non re - ver - te - ris, fra - gi - lis ut gla - ci-
O we der not. Bru-mas e mors. Bru - mas e


a mo - do re - gnat et a - va - ri - ti - a.
es et cras mo - ri - e - ris. So - mel mo-
mors. Bru - mas ist tot. O we der not.


Sy - mon ju- dex est in ec - cle - si - a. Au - di - as
ri in hac vi - ta est tu - a sors,
Bru-mas e mors. Bru - mas e mors. Bru-mas ist


ex - em-plum in lit - te - ra: Bru - mas est mors!
cer - tus es- to nec du - bi - ta: Bru - mas est mors!
tot. O we der not. Bru - mas est mors!

Die Texte lauten in deutscher Übersetzung[1]:

Triplum:

Mensch, weine!
Fliehe, fliehe Vergängliches.
Warum liebst du Flüchtiges?
Traum ist alles, es vergeht
Und kehrt nicht wieder.
Welt, Fleisch, Dämon, Gut,
Sie säen Haß; Zwietracht
Und nicht Eintracht,
Habsucht herrschen bald;
Symon ist Richter in der Kirche.
Vernimm das Zeichen der Schrift:
„Brumas est mors“!

Motetus:

Mensch, armer,
Nimmer bist du stet.
Wie willst du dich freuen?
Dein Leben ist schwach
Und dein Tod kläglich,
Warum weinst du nicht?
Denn du gehst durch den Tod
Und kehrst nimmer wieder,
Zerbrechlich wie Glas,
Und morgen stirbst du.
Daß dein Leben endet,
Ist dein Los; sei des gewiß
Und zweifle nicht:
„Brumas est mors“!

Tenor:

Brumas e mors :/:
Brumas ist tot
O we der not.

Es sind hier drei im Formaufbaue verschiedene Texte vorhanden, die jedoch inhaltlich einen engen Zusammenhang aufweisen. Es handelt sich um eine der tiefsten Lehren der Kirche: um die Vergänglichkeit und Hinfälligkeit des irdischen Daseins. Die in dieser Motette ganz singuläre Verwendung deutscher Worte in der letzten Strophe begegnet uns nur in einer einzigen Fassung (Hs. Darmstadt 3317). Über die Bedeutung des Wortes *Brumas* oder *Brumans* herrscht heute noch Ungewißheit. Es kann jedoch möglicherweise der Name eines hervorragenden Mannes gewesen sein, den der Tod in voller Lebenskraft plötzlich dahinraffte? In diesen wenigen Zeilen des Tenor ist der ganze Sinn der Dichtung konzentriert. Sie sind das symbolerfüllte Fundament; die beiden anderen Strophen geben nur eine ausführliche Erläuterung und Verdeutlichung dieses einen Grundgedankens. Der musikalische Aufbau dieser Komposition ist nun allen Voraussetzungen, die wir von einem einheitlich geformten Kunstwerke verlangen, völlig entgegengesetzt.

Vor allem fällt auf, daß die drei Strophen des Textes hier nicht nacheinander gebracht werden, wie wir es gewohnt sind,

[1]) Nach dem Programmbuch 'Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle', April 1924, unter Leitung von W. Gurlitt.

sondern daß sie, auf die einzelnen Stimmen verteilt, gleichzeitig gesungen werden. Es liegt daher hier dasselbe Teilungsprinzip vor, das auch im Baugedanken der Gotik aus einer einheitlichen beruhigten Raumgestaltung, wie eine solche die romanischen Bauten aufweisen, eine Vielheit komplementärer Teile schafft, wodurch nun der Eindruck sinnverwirrender Unruhe hervorgerufen wird. Die akkordlich-räumliche Geschlossenheit, welche die Organakunst der — wie wir ruhig sagen können — romanischen Zeit aufwies, wird nun hier in der Gotik in eine Vielheit nebeneinander verlaufender Linien aufgelöst. Das Aufbauprinzip dieser Linien ist nun folgendes: Die wichtigste Linie ist die tiefste der drei Stimmen; sie heißt der Tenor (Haltestimme), weil sie dem ganzen Baue den Halt gibt. Sie enthält den — hier freikomponierten — Cantus firmus, also jenen musikalisch-symbolischen Begriff, dem alles übrige musikalische Geschehen unterstellt ist. Dieser Tenor bringt daher die kurze dritte Strophe, welche den Sinn der Dichtung in konzentrierter Form enthält. Und um die tiefe Bedeutung dieser Worte dem Hörer mit möglichster Eindringlichkeit gleichsam einzuhämmern, wird diese Strophe mit derselben Tonfolge so oft unverändert wiederholt, bis auch die übrigen Stimmen zum Abschluß gelangt sind.

Ebenso verschieden wie die Textgliederung der beiden Oberstimmen, ist nun auch die verschieden lange Gliederung dieser Linien. Sie scheinen daher ursprünglich für sich allein zu bestehen und erst nachträglich auf beinahe gewaltsame Weise zusammengeschweißt zu sein. Es ergeben sich dabei Überschneidungen von unerträglicher Härte, etwas durchaus Sprunghaftes in den Bewegungen, das unseren ausgeglichenen musikalischen Vorstellungen in krasser Weise widerspricht.

Was hier in dieser Musik der gotischen Zeit vor sich geht, das ist eine mit äußerster Konsequenz durchgeführte, besondere Art jenes musikalischen Formprinzipes, das wir heute Polyphonie nennen: die Vielheit melodischer Linien, die in einen einheitlichen musikalischen Zusammenhang gebracht sind. Die Polyphonie der späteren und auch noch unserer Zeit ist jedoch ganz etwas anderes wie jene der Gotik. Denn wir sind gewohnt, die Bindung der Linien zu vollziehen, indem diese derart abgeändert und einander angepaßt werden, daß sie an allen Schnittpunkten stets auch einen organischen klanglich-harmonischen Zusammenhang ergeben. Es ist daher ein rein klanglich-farbiges Linienspiel, ein stetes Verfließen von Licht und Schatten, das uns in der polyphonen Musik

seit dem 15. Jahrhundert entgegentritt. Und daher auch der Name Kontrapunkt für diese Linientechnik: jeder Punkt der einen Linie muß mit dem entsprechenden Punkte der Gegenlinie in engem klanglichem Zusammenhange stehen.

Die gotische Polyphonie verfährt nun ganz anders! Auf eine klangliche Übereinstimmung der Linienführung ist hier meistens nur mehr am Taktanfange Rücksicht genommen; und zwar sind es fast stets dieselben Klänge, die immer wiederkehren, hier besonders der Grundklang über F und A. Diese Musik ist ebenso atonal wie jene des alten Organum. Außerhalb der festen Klangpole sind die Linien ganz rücksichtslos geführt; es wimmelt von „falschen" Quinten und Quarten, Sekundenfortschreitungen u. dgl. Diese Motettenkunst ermangelt noch aller jener Vorbedingungen harmonisch und melodisch geregelter Stimmführung, welche wir mit dem Begriffe klassischer oder moderner Polyphonie verknüpfen. Denn hier wird die Vereinheitlichung und der Zusammenschluß der Linien zu einem geschlossenen Organismus durch etwas ganz anderes hergestellt: nämlich durch die Eingliederung der Linien in einen rhythmischen Schematismus.

Dafür haben sich die Musiker der Gotik in der Lehre der sogenannten *Modi* ein ebenso einfaches als eigenartiges System zurechtgelegt. Sie kennen eigentlich nur zwei Grundrhythmen: 1. den etwas schwerfälligen trochäischen der konstanten Folge: lang—kurz (Hebung—Senkung), und dessen Gegenbild, den erregten jambischen der Folge kurz—lang. Außer diesen noch zwei Zusammensetzungen dieser Grundrhythmen: den breiten spondäischen, das Sinnbild völlig ruhig ausgeglichener Bewegung, und als ausgesprochenen Gegensatz: den daktylischen, als Symbol der stärksten Erregung. Diese Musik kennt überhaupt nur mehr dreiteilige Rhythmen. Es ist jedoch für die von krassen Gegensätzen erfüllte Anschauung des gotischen Menschen wiederum bezeichnend, daß er es sogar unternimmt, die sinnlich-erregte Wirkung dreiteiliger Rhythmen mit dem Hinweis auf die göttliche Dreieinigkeit zu rechtfertigen und derart in das Religiös-Geistige umzudeuten. Von besonderer Bedeutung ist es, daß nun auch der zumeist dem Choral entlehnte Cantus firmus in dieses starre System metrischer Rhythmen einbezogen wird, wodurch sich dann häufig die uns ganz sinnlos erscheinende Sprengung des melodischen Tonschemas in zusammenhanglose Melodiebruchstücke ergibt. Das konstruktive Gerippe steht daher im Aufbaue der

Motette ebenso offen zur Schau, wie in jenem der gotischen Kathedralen.

Ebenso wie in der Architektur alle ehemals lastenden Massen in Bewegung zu geraten scheinen, tritt nun auch in der Musik dieser Zeit zum erstenmal das erregt pulsierende, zwischen Anspannung und Ermattung wechselnde Gefühl des rhythmischen Erlebnisses in Erscheinung. Wir haben bereits von einer Musik, der orientalischen und jener des Chorals gehört, welche ausschließlich von der Vorstellung eines rein melodischen, linearen Geschehens beherrscht war; wir haben ferner gesehen, daß im Gegensatze hierzu das musikalische Bewußtsein des nordisch-germanischen Menschen vollständig im Akkordlich-Klanglichen verwurzelt ist. Und nun lernen wir in der Gotik eine Musik kennen, die fast völlig auf dem Prinzipe rhythmischer Bewegung aufgebaut ist. Denn was der vorliegenden Motette ihre Bedeutsamkeit verleiht, das sind nicht die melodischen Bewegungen der einzelnen Linien; es sind auch nicht klanglich-harmonische Momente, — wenn jemand, und das liegt dem modernen Hörer am nächsten, darauf nur sein Augenmerk richten wollte, der würde eine bittere Enttäuschung erleben, —: es ist einzig und allein die aufpeitschende Wirkung des unbändig erregten daktylischen Rhythmus des:

Bru - mas est mors!

der nun in jedem Takte und in jeder Stimme vom Anfange — nur von zwei Atempausen unterbrochen — bis zur gewaltsamen Zusammenfassung der Schlußworte unaufhörlich auf den Zuhörer loshämmert und mit ungeheurer Wucht an allen Nervenfasern zerrt. Was jedoch an melodischen oder klanglichen Inhalten in dieser Komposition vorhanden ist, das hat alles keine Eigenbedeutung, sondern dient lediglich dazu, dem rhythmischen Geschehen die nötige farbige Abstufung zu geben. — Und so ist nun zu erkennen, daß auch in der Musik der Bewegungsdrang des gotischen Menschen vermocht hatte, ganz neue Ausdrucksformen zu schaffen, Formen freilich, die dem Renaissancemenschen — denn das sind wir gerade in musikalischer Beziehung doch noch alle! — vor eine Aufgabe stellen, die er in ästhetischer Hinsicht wohl nur in seltenen Fällen zu bewältigen vermag.

Noch unfaßlicher erscheinen die Probleme, welche die Kunst der französischen Motette dem Auffassungsvermögen des modernen

Menschen darbietet. Denn hier sind die einzelnen Stimmen sowohl in textinhaltlicher, ja sogar sprachlicher, und auch in musikalischer Beziehung auf den schärfsten Kontrast hin gearbeitet. Die französische Motette, deren Oberbau sich im Gegensatze zum lateinischen Choraltenor der Vulgärsprache bedient, steht der lateinischen mitunter an Tiefe des erregten Gefühles nach. Aber sie übertrifft sie weitaus an Eleganz und vielfältiger Bewegtheit der Form, an Phantasie und Kühnheit. In ihr gelangen erst die für die Gotik bezeichnenden Extreme eines ungezügelten Naturalismus einerseits, religiös-dogmatischer Gebundenheit anderseits zur vollen Auswirkung.

Wir kennen alle die seltsame und phantastische Realistik der Zierskulpturen, mit denen die gotischen Kathedralen Frankreichs von unten bis oben besät sind, die groteske Welt der Wasserspeier, aller möglicher menschlicher und tierischer Ungeheuer, grimassenschneidender Fratzengesichter, behaglicher Dickbäuche, Gnomengestalten u. dgl., — kurz: alles was eine künstlerische Phantasie an Darstellungsmöglichkeit lebender Wesen ersinnen konnte, ist besonders am Äußeren dieser Gotteshäuser angebracht. Einem ähnlichen, unserem ästhetischen Empfinden schier unfaßlich erscheinenden Naturalismus auf kirchlicher Basis ist auch die merkwürdige Kunst der französischen Motette unterstellt.

Ein leicht zugängliches Beispiel dieser Motettengattung hat A. Einstein in seiner 'Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte'[1]) veröffentlicht (Nr. 1: 'Chanconnete', 'A la cheminee', 'Veritatem'). Schon die Texte zeigen, daß hier Gegensätze krasser Art in einen musikalischen Zusammenhang gebracht sind. Der Tenor enthält wieder den starren Cantus firmus, der hier nun in ein rhythmisches Schema — es ist die spondäische Folge breiter Längen — eingegliedert ist. Er ist gewöhnlich einem Choralmelisma entnommen, mit einem oder nur ganz wenigen Textworten. Hier lautet dieses: „Veritatem“! — Diesem religiös-symbolischen und streng konstruktiven Gerippe des Tenorbaues sind nun zwei in dieser Umgebung recht seltsam anmutende musikalische Lebewesen aufgesetzt. In der Mittelstimme gibt uns ein fröhlicher Zecher seine tiefe Lebensweisheit kund, die in Übersetzung lautet:

[1]) 'Aus Natur und Geisteswelt' Bd. 439. — Vgl. auch: P. Aubry, 'Cent motets' Nr. XI.



In der Ofenecke,
Im kalten Januar
Lieb ich Fleisch gepökelt,
'Nen fetten Hahn im Topf;
Ein geschmücktes Kindchen,
Voll Sang und Fröhlichkeit.

Das ist meine Freude:
Ein voller Becher Weins,
Rauchlos helles Feuer,
Die Würfel auf dem Brett,
Ohne Zank!

Diese Melodie hat einen eigenen Rhythmus; sie steht durchgehends im jambischen Modus, bei welchem die Länge und damit die Hebung stets auf den sogenannten schlechten Taktteil fällt. Man merkt also aus der schwankenden rhythmischen Bewegung, daß dieser Kerl wohl im ganzen Jahr keinen nüchternen Tag hat an dem er gerade auf seinen Füßen steht. — Wieder anders ist die Sinnesart der obersten Stimme: es ist das Lied eines schüchternen, sentimentalen Verliebten:

Liedchen, schnelle schwing dich auf
Zu der Nachtigall im Hain,
Trag ihr meine Grüße auf,

An die Holde hellen Blicks,
Sag: ich lieb sie ohne Trug,
Aber wag's nicht zu gestehn!

Der Rhythmus besteht wieder vorwiegend aus lauter Längen, wie im Tenor, jedoch hier im doppelt so schnellen, beschwingten Zeitmaß. — Es herrscht daher auch hier das Prinzip der Bewegungssteigerung nach oben, das auch im Baugedanken der Gotik eine große Rolle spielt. Indem nun diese verschiedenen Rhythmen alle gleichzeitig durcheinander fluten, wird eine uns ganz unerhört anmutende Intensität der Rhythmik, ein Flimmern der rhythmischen Bewegung erzielt, das einen ähnlich verwirrenden Eindruck auslöst, wie wir ihn häufig beim Betrachten des ganz in ornamentale und figürliche Bewegtheit aufgelösten Aufbaues französischer Kathedralen der Gotik empfinden können.

Diese uns unvereinbar dünkende Vermischung weltlicher und religiöser Vorstellungen entspricht jedoch in jeder Beziehung den umfassenden Ideen der Gotik, welche sich eben zur Aufgabe gemacht hatte, alle Kräfte der natürlichen Welt, und seien sie noch so heterogener Art, einer religiösen Bindung zuzuführen. So gewaltig dieser Plan auch gedacht war, so Großartiges diese Ideen besonders auf künstlerischem Gebiete zu zeitigen vermochten — die Entwicklung der Folgezeit nahm doch einen anderen Verlauf. Denn der weltliche Naturalismus artete immer mehr aus; die religiöse Bindung ging allmählich darüber gänzlich verloren. Und als schließlich in der Motette auch das dogmatische Fundament des choralen Tenor durch weltliche Liedweisen ersetzt wurde und damit jene Beherrschung naturalistischer

Auffassung durch übernatürliche, geistige Werte verloren ging, da trat, gleichzeitig mit dem Verfalle der gotischen Ideenwelt, auch in der Motettenkunst eine bedeutsame Wandlung ein.

Das Nachwirken dieser Kunst ist zwar im Norden noch während des ganzen 14. und zum Teile auch noch im 15. Jahrhundert zu verspüren; aber um 1300 bricht nun doch eine ganz neue musikalische Auffassungsweise durch, jene der sogenannten Frührenaissance, welche allmählich auch die nordische Vorstellungsart durchsetzt und in ihren Bann zieht. Und diese Bewegung ist ebenso wie in den Schwesterkünsten stark von Kräften bestimmt, welche dem Boden Italiens entkeimen.

Der gotischen Bewegung des Nordens stand dieses Land beinahe teilnahmslos gegenüber. Es übernahm zwar in seinen Kirchenbauten gotische Stilformen, übertrug sie jedoch unbedenklich sogar auf das Raumprinzip seiner Rund- und Kuppelbauten. Während die Tektonik der nordischen Kathedralgotik gänzlich in fließende Bewegung aufzugehen scheint, bleibt sie in der italienischen völlig lastend und erdgebunden. Auch in der Musik des italienischen Trecento sind die äußeren Stilformen zumeist nicht originären Ursprunges, sondern weisen auf die weltlichen, zum Teil instrumental begleiteten Vokalformen zurück, welche sich noch im 13. Jahrhundert in Frankreich herausgebildet hatten. Aber die musikalischen Momente sind besonders im italienischen Madrigal ganz andere! Denn der Musiker des Trecento erachtet die einseitig übertriebene Bevorzugung einer musikalischen Grundkraft, wie z. B. der melodischen bei den Orientalen, der klanglichen im Norden, der rhythmisch-metrischen in der Gotik als ein barbarisches Beginnen. Ihm kommt es vielmehr auf den Ausgleich der divergierenden Energien und deren Zusammenschluß zu einem neuen, einheitlichen Kraftkomplex an. Die Gestaltung geht jetzt wieder hauptsächlich von melodischen Erwägungen aus; gerade die ausgedehnten, auf einer Wortsilbe gesungenen Melismen des Madrigals sind echt südlichen Ursprunges[1]). Es gibt jedoch von jetzt ab kein melodisches Geschehen, das nicht rhythmisch gebändigt wäre und gleichzeitig nicht auch eine klanglich-harmonische Ausdeutung zuließe. Denn das Melos ist nun nicht mehr in ein einförmiges metrisches System eingezwängt, sondern trotz strenger taktischer Abgrenzung von

[1]) Noch heute sind in der westarabischen Musik Gesangskoloraturen gebräuchlich, die mit gewissen Eigenheiten dieser Trecento-Melismatik übereinstimmen.



einer ganz freien und doch ebenmäßig ausgeglichenen Rhythmik erfüllt, die ganz von dem individuellen Formungsbedürfnisse des Künstlers abhängt und demnach nicht mehr konstruktiver Art ist, wie in der Gotik[1]). Die heftig erregten dreiteiligen Rhythmen, welche die Gotik ausschließlich kultivierte und die auch noch während des 14. Jahrhunderts im Norden vernehmlich weiterklingen, treten in Italien hinter den gemäßigteren zweiteiligen merklich zurück. Die Selbständigkeit der ehemals ruhenden Klangerscheinungen wird nun durch wechselseitige Unter- und Überordnung der einzelnen Klänge aufgehoben und zum neuartigen Begriffe des harmonischen Bewegungsgeschehens umgewertet. Und damit tritt uns zum erstenmal eine bisher ungekannte Farbigkeit der klanglichen Abstufung entgegen.

Mit dieser Zusammenfassung der drei musikalischen Grundkräfte waren die Vorbedingungen geschaffen für die Entstehung einer ausgesprochenen Ausdruckskunst, die jetzt kein Operieren mit starren Tonformeln kennt, keine die Willensfreiheit des Künstlers hemmende Bindung an geistig-religiöse Begriffe. Das Aufgehen in einen übersinnlichen Symbolismus vermag der selbstbewußte Sinn des Trecentokünstlers nicht mehr zu fassen; ja er findet dieses alles lächerlich und belegt daher alle Erscheinungsformen der vorangehenden Zeit mit der verächtlichen Bezeichnung des Gotischen. Das leitende Gestaltungsprinzip ist jetzt: für jeden äußeren Sinnenvorgang den entsprechenden, individuell empfundenen musikalischen Ausdruck zu finden. Im Madrigal 'Nascoso el viso'[2]) des genialen Giovanni da Cascia vernehmen wir aus der musikalischen Illustration deutlich die erregt pochende Gemütsspannung des vom Anblicke des badenden Mädchens festgebannten Spähers (s. S. 528).

Dieser neue Geist ist in den Werken der älteren Madrigalisten viel reiner und deutlicher ausgeprägt, als in jenen ihrer Nachfolger, die immer mehr dem Einflusse der französischen Kunst erliegen. Und das gilt besonders auch für den letzten großen Italiener des Jahrhunderts, Francesco Landino, nach dessen Tode die italienische Musik alle originären Züge vollkommen einbüßt.

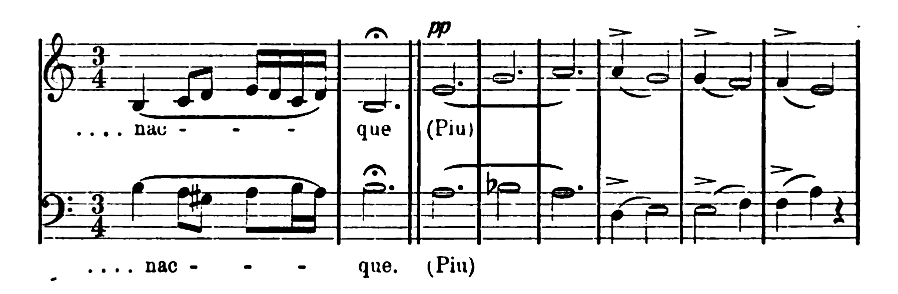
Mit dem Anbruche der Renaissance zerreißen nun auch fast
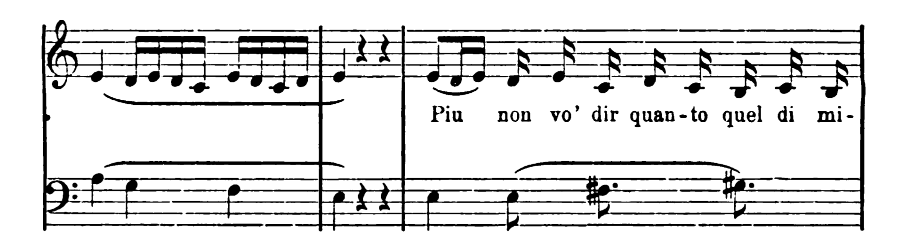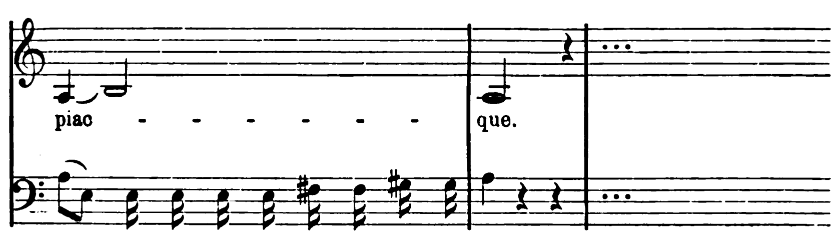
---

[1]) Dieses bewußte Ankämpfen gegen die streng metrische Rhythmik der alten Modi tritt bereits in der freien Rhythmik später Motettentripla hervor und ist wohl eines der wichtigsten Merkmale der *Ars nova* des 14. Jahrhunderts.

[2]) Vgl. Johannes Wolf, Gesch. der Mensuralnotation II und III, Nr. 39.









alle Verbindungsfäden zwischen den einzelnen Künsten; die bisher vorwaltende Gemeinsamkeit geistig-übersinnlicher Ideen nimmt nun ein Ende. Denn der aufkommende Individualismus bietet keine Möglichkeit mehr, Zeitideen wie bisher durch einen konstruktiven, sozusagen „handwerksmäßigen" Gestaltungsvorgang zum Kunstwerke zu formen. Die zeugenden Kräfte entkeimen jetzt dem menschlichen Unterbewußtsein, sie sind rein seelischen Ursprunges und daher den Zufälligkeiten des künstlerischen Gestaltungsvermögens überantwortet. So vollbewußt der eigenen Fähigkeiten die Musik des italienischen Trecento auch begonnen hatte — am Ende des Jahrhunderts fehlt den Nachfahren bereits die Kraft zur Weiterführung des begonnenen Werkes. Während sich die bildende Kunst im

15. Jahrhundert zu bedeutender Höhe erhebt, liegt in derselben Zeit die italienische Musik völlig darnieder.

Mit Recht wird gerade in der letzten Zeit immer mehr betont, daß manche Erscheinungsformen in Kultur und Kunst, die wir bisher als ausgesprochen renaissancemäßig betrachtet haben, bereits in der Gotik vorgebildet sind oder mindestens gleichzeitig in den spätmittelalterlichen Formen, die sich seit dem 14. Jahrhundert in Frankreich entwickelten, in ebenso vollendeter Art aufscheinen. Ein Künstler wie Guillaume Machaut, der bedeutendste französische Komponist jener Zeit, ist sich der Gewichtigkeit seiner künstlerischen Persönlichkeit nun mindestens ebenso bewußt, wie irgendein Vertreter der musikalischen Frührenaissance in Italien. Und sowohl an musikalischer Bedeutung, als auch an Tiefe des Gefühles steht die französische weltliche Musik jener Italiens in keiner Weise zurück. Wer jedoch näher hinsieht, wird über dieser Gemeinsamkeit des künstlerischen Ausdruckswillens nicht übersehen können, daß die traditionsgesättigte Kunst Frankreichs daneben auch noch immer mit Zähigkeit an den alten Ideen festhält, ja diese sogar einer neuen, uns heute freilich ganz sinnlos anmutenden Steigerung zuführt.

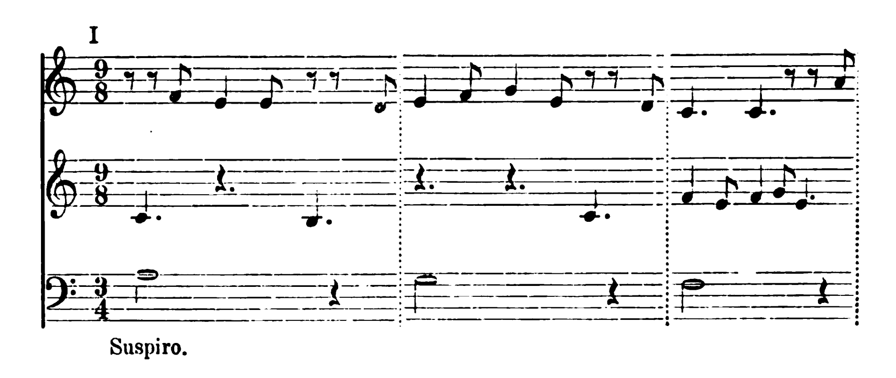
Diese Spannung zwischen den alten und den neuen Kräften hat im 14. und 15. Jahrhundert bekanntlich nirgends so einseitig übertriebene Erscheinungsformen gezeitigt, wie in der burgundischen Kultur[1]). Die alte geistige Gemeinschaftsidee, welche die divergierendsten Kräfte unter einen Willen zwang, hat nun hier eine Abstufung und Zerlegung in zusammenhanglose Einzelvorstellungen und Einzelgefühle gefunden. Wenn man daher die Musik jener französischen Kultur als überwiegend „weltlich" bezeichnet, so trifft man damit nicht ganz das Richtige. Denn auch hier bestehen diesselben Spannungen wie in den allgemeinen Lebensformen. So findet der Gedanke der Liebe eine ganz verschiedene musikalische Ausformung, je nachdem er melancholischer, sinnlicher Ausdruck einer wirklich gefühlten Empfindung ist, oder ungefühlte Formsache im Dienste höfischer Minne. Im ersten Falle findet daher besonders die individualgestaltende Ballade, im anderen die zeremonielle Form der Motette Verwendung, welche in dem stets noch starren choralen Tenor auch alle anderen hohen Angelegenheiten des ritterlichen Ideals und der feierlichen Staatsaktionen mit religiös-geistigem Scheine verbrämt. Und daher blieb auch noch jetzt, bis in das 15. Jahr-
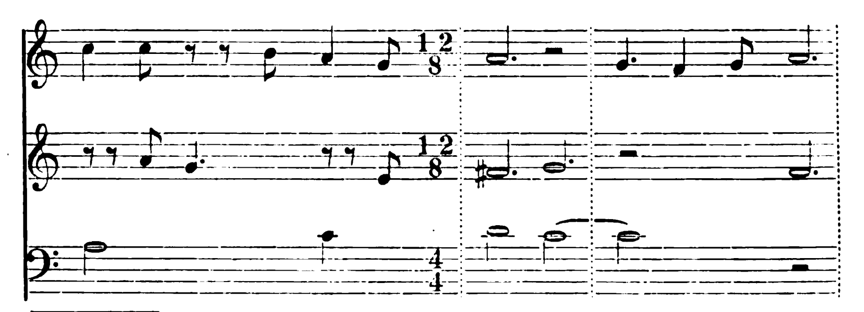
[1]) Vgl. J. Huizinga, Herbst des Mittelalters, 1924

hundert hinein, die Motette die eigentliche hohe Kunstform, obwohl ihr alle anderen Formen an Bedeutung und Entwicklungsfähigkeit weit überlegen waren.
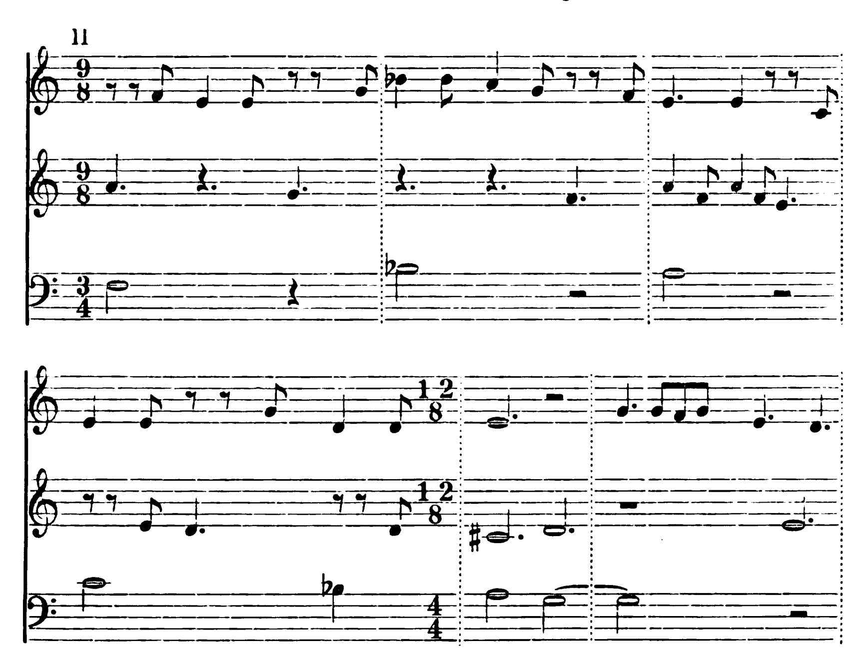
Die konstruktiven Ideen der französischen Trecento-Motette sind noch immer rhythmischer Art wie in der Gotik. An die Stelle des streng metrisch-modalen ist jedoch hier der freie, ungebundene Rhythmus getreten. Während aber die Rhythmik bei den Italienern und in den anderen in Frankreich gepflegten Formen von der melodischen und harmonischen Gestaltung bedingt ist, und daher hauptsächlich ordnende und gliedernde Bedeutung hat, behält sie in der Motette durchaus ihren konstruktiven Sinn.

Der Komponist formt sich ein beliebig langes, freies rhythmisches Modell, das nun ohne Unterbrechung mehrmals im Verlaufe der Komposition wiederkehrt, jedoch jedesmal mit einer anderen melodischen und harmonischen Einkleidung versehen wird:[1])





[1]) Das Beispiel ist der Tripelmotette „Ton corps" — „De souspirant" — „Suspiro" von Guill. Mauchaut entlehnt, wo dasselbe rhythmische Modell viermal wiederkehrt. — Wegen der rhythmischen gleichartigen Perioden nennt man diese Kompositionen nach einer Bezeichnung Fr. Ludwigs „isorhythmisch".



Der konstruktive Aufbau hat hier zu einer Verstiegenheit musikalischer Gestaltung geführt, die in der ganzen Musikgeschichte kaum ihresgleichen hat. Ist es für moderne Begriffe immerhin noch verständlich, daß die Gewalt strenger metrischer Urrhythmen die künstlerische Form beherrscht, wie das in der Gotik der Fall war, so muß es uns doch ganz unsinnig erscheinen, daß nun ein ohne ursächliche melodische Beziehung ganz unverständliches freies rhythmisches Schema für den Aufbau maßgebend werden konnte, — daß sich diesem Schema jedes melodische und harmonische Geschehen völlig unterordnen mußte, ja dem bloßen Zufalle unterstellt war. — Das rein Konstruktive der Formbehandlung tritt daher nirgends mit so nackter, kaum mehr zu rechtfertigender Offenheit zutage, wie in der isorhythmischen Motette des 14. Jahrhunderts. Wenn wir uns freilich demgegenüber die unermeßliche Starrheit etwa des burgundischen Hofzeremoniells vergegenwärtigen, mit seinem grenzenlosen Formalismus, seinen Verstiegenheiten der Rangabstufung und dem häufig grotesken Pompe seiner Aufmachung, dann müssen wir doch eingestehen, daß dieser Zeitgeist gerade in der isorhythmischen Motette eine kongeniale musikalische Ausdeutung gefunden hat.

Vollständig verschieden von dem konstruktiven Typus der Motette — der daher bei den italienischen Komponisten keinen Anklang fand, — ist der von der Textgliederung abhängige Aufbau der Ballade und des Rondeau. Aber auch hier kann man in der bevorzugten Verwendung dreiteiliger Rhythmen noch immer die Verbindungen, die zum Mittelalter zurückweisen, erkennen. Aber diese Rhythmen sind jetzt unkonstruktiver Art und stehen ganz im Dienste sinnlicher Ausdrucksgestaltung.

Während die isorhythmische Motette infolge der Übersteigerung aller konstruktiven Kräfte keine Entwicklungsmöglichkeit mehr bot, war es vor allem die Ballade, welche noch weit bis in das 15. Jahrhundert die musikalische Produktion derart befruchtete, daß sogar um die Jahrhundertwende die nun immer zahlreicher werdenden Messenkompositionen häufig diesen streng weltlichen Kunsttypus nachahmen. Und während die strenge Motettenform nun immer seltener wird, weisen alle übrigen Formen, seien sie kirchlicher oder weltlicher Art, den gefühlsmäßigen Naturalismus des Balladenstiles auf.

Nach 1400 bricht in diese sinnliche Welt vom Norden eine neue religiöse Strömung ein. Die nordische Gotik versucht nun mit Zusammenfassung aller Kräfte noch einmal der im Süden erwachten Gewalten Herr zu werden. Und diese Bewegung geht von England aus, das unter Heinrich V. eine Erneuerung des religiösen Lebens und damit auch eine Hochblüte kirchlicher Musik zu verzeichnen hatte. Die weitaus bedeutendste Persönlichkeit dieser Engländer ist Lyonel († 1453), oder wie er am Festlande meistens genannt wird: Johannes Dunstable. Die nach dem Tode König Heinrichs einsetzenden Wirren und Kämpfe vertrieben die meisten dieser englischen Komponisten nach dem Festlande, wo sie in Frankreich, besonders an den großen Kathedralen und auch in der päpstlichen Kapelle ein Unterkommen fanden. Und auf diesen Einfluß ist wohl zum großen Teil auch der Wandel künstlerischer Gesinnung zurückzuführen, der bei den großen burgundischen Meistern des 15. Jahrhunderts: Gilles Binchois († 1460) und Guillaume Dufay († 1474) in der reifen Periode ihres Schaffens hervortritt.

Die neuen Bestrebungen zielten dahin, die neuen individuellen Ausdrucksformen wiederum einer geistig-religiösen Bindung zuzuführen. Dieses konnte nur geschehen, indem die seit geraumer Zeit auch in kirchlichen Kompositionen völlig zurückgestellte Idee des symbolerstarrten Cantus firmus wieder in irgendeiner Form Ver-

wertung fand. Zwei scheinbar unvereinbare Gegensätze mußten also hier einem Ausgleiche zugeführt werden. Denn den neuen Ideen des frühen Quattrocento widersprach nichts so sehr, als die Vorstellung des Konstruktiven und Formelhaften, die aus der geistig-unsinnlichen Auffassung des Cantus firmus nicht wegzudenken ist. Diese englischen Komponisten, und dann nach ihrem Vorbilde die burgundischen Meister ersannen sich nun, um über diese Klippe hinweg zu gelangen, ein ganz eigenartiges und raffiniertes System.
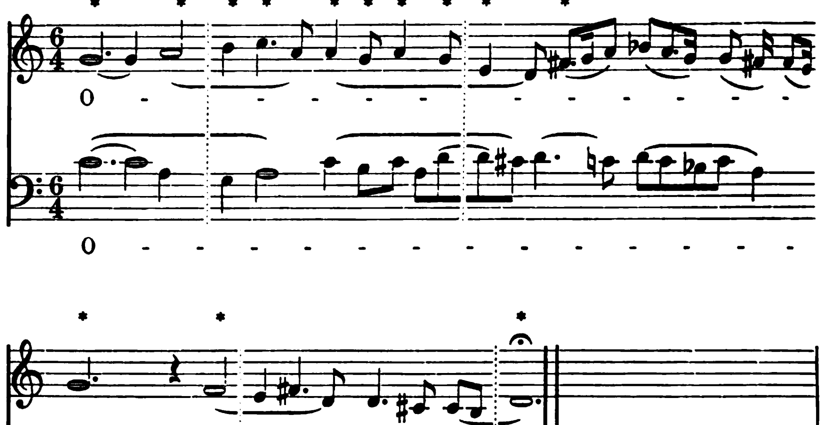
Wenn wir das Notenbild einer kirchlichen Komposition etwa aus der Mitte des 15. Jahrhunderts betrachten, dann werden wir ein ungemein bewegtes und scheinbar regelloses Spiel melodischer Linien in allen Stimmen, besonders jedoch in der obersten, beobachten können, dabei jedoch nirgends im geringsten einen Anhalt für die Vermutung finden, daß dem Aufbaue dieser Komposition konstruktive Prinzipien irgendwelcher Art zu Grunde liegen könnten. Der Begriff des strömenden Melos, der im Orient und im Choral so ungehemmt vorherrscht, hat nun hier auch im polyphonen Gefüge eine ideale, harmonisch ausgeglichene Verwirklichung gefunden. Besonders die Bewegung der Oberstimme erscheint nun in ihrem unbeschwerten Linienflusse ganz entmaterialisiert und substanzlos. Alles erscheint in völliger Auflösung begriffen, alles ineinander zu verfließen. Die Rhythmik ist aller schweren Akzente ledig und völlig gelöst.
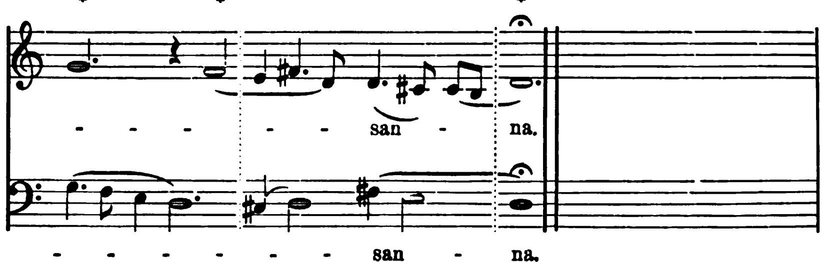
Aus dieser Musik spricht zu uns derselbe Geist einer sinnlich abgeklärten und doch mystischen Verzückung, wie aus den frühniederländischen Bildwerken. Es ist dieses ja jene Musik, welche die jugendlichen Sänger anstimmen, die auf einem Flügel des Genter Altars zu sehen sind. Die milde Verklärung, und dabei doch auch eine Art geheimer Pein, die aus den krampfhaften Zügen der Singenden zu uns dringt, dieses hier noch ungelöste Widerspiel von Empfindungen einer neuen und einer alten Welt, — alles dieses klingt nun auch von dieser Musik auf. Auch sie muß noch von geheimnisvollen Symbolen erfüllt sein, die freilich weder hör- noch sichtbar in Erscheinung treten. Und so boten gerade diese Kompositionen jeder Deutung einen unbegreiflichen Widerstand.

In den Bauwerken der englischen und französischen Spätgotik sind alle konstruktiven Kräfte in ein Übermaß bewegter und verschlungener Verzierungsformen aufgelöst. Die Kunstgeschichte spricht daher hier von einem Barock der Gotik. Die tektonischen Grundlagen gotischer Architektur sind zwar noch überall vorhanden, aber sie sind kaum sichtbar und verschwinden fast völlig

unter der Maßlosigkeit und Überladung des sinnlich-barocken Zierwerkes.

Und dasselbe gilt nun auch für die große Messen- und Motettenkunst des 15. Jahrhunderts. — Denn der Komponist baut auch diese Kompositionen aus einem einfachen Cantus firmus, aus einer erstarrten Tonformel, aus einem Gerippe einzelner Töne, die er dem Chorale entlehnt, auf. Wo ist nun aber dieses Gerippe, das uns in den Tenores mittelalterlicher Organa, in den Motetten der Gotik so unverhüllt entgegenstarrt? — Es ist eben nicht mehr zu sehen! Denn der Künstler hat jeden einzelnen Ton des Cantus firmus nun einfach in eine ganz neue Melodie, und zwar an ganz beliebigen Stellen, eingebaut, so daß der Cantus firmus fast völlig unsichtbar und ebenso unhörbar bleibt[1]):





Es sind daher auch in der Musik der spätgotischen Übergangszeit die Grundlagen, die tektonischen Momente des Aufbaues

[1]) In dem Beispiele, das einem dreistimmigen „Sanctus“ von Binchois entnommen ist ('Denkmäler d. Tonkunst in Österreich', Jg. XXXI, Nr. 26) sind die Töne des Choralschemas durch Sternchen hervorgehoben.

rein konstruktiver, also im Sinne des Mittelalters geistig-symbolischer Art, während hingegen die äußere Wirkung eine abgeklärt sinnliche ist, die selbst noch über alle melodischen Möglichkeiten, welche die *Ars nova* geschaffen hatte, weit hinausgeht und ganz im Überschwange des Barock mündet.

Diese Bewegung nimmt dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts allmählich ein Ende. Sowohl in der frei nur nach dem Textbau formenden weltlichen Liedkunst, als auch in der zwar konstruktiven, aber dabei doch ganz im Barocken aufgehenden kirchlichen Kunst machte sich immer mehr das Bedürfnis nach der Errichtung eines neuen kunsttechnischen Prinzipes fühlbar, das allen Ansprüchen sowohl in geistig-konstruktiver, als auch in seelisch-empfindungsmäßiger Beziehung zu entsprechen vermochte. Als dieses Prinzip in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in den Niederlanden gefunden wurde, da gelangte der Widerstreit zwischen Renaissance-Empfindung und mittelalterlicher Vorstellungsart, der beinahe zwei Jahrhunderte angedauert hatte, zur Ruhe.

Dieses neue Prinzip ist der Begriff des Themas und des Motives, der nun von hier seinen Ausgang nimmt.

Ein musikalischer Gedanke, eine Phrase, die frei erfunden oder entlehnt sein kann, wird nun nacheinander in den einzelnen Stimmen in verschiedenen Tonlagen und Tonhöhen ganz nach dem subjektiven Gestaltungs- und Empfindungsvermögen des Komponisten wiederholt und durchgeführt. Durch die weiterführende Wiederholung und beliebige Änderung des ursprünglich rein konstruktiv gedachten Themas erhält dieses individuelle Belebung und wird so zum ausdrucksfähigen musikalischen Gedanken, zur charakterisierenden Gebärde. — Alles, was die nachfolgende Zeit bis auf den heutigen Tag in musikalischer Beziehung zu ersinnen vermochte, ist nichts anderes als eine unendlich mannigfache Variation dieses einen Grundgedankens.

Damit bricht eine neue — die moderne Zeit an, das Mittelalter versinkt.

Musikalische
Studien zur altgermanischen Dichtung.

Ein Versuch.

Von Josef M. Müller-Blattau (Königsberg i. Pr.).

Über Musik in altgermanischer Zeit ist bisher in dem wissenschaftlichen Schrifttum nur spärlich gehandelt worden. Das Einzige, was quellenmäßiger Bearbeitung sich darbot, war mittelbare Überlieferung: die vorgeschichtlichen Instrumentenfunde und der Wortschatz der alten Sprache. So bedeutete in den bisherigen Darstellungen (in Hoops' 'Reallexikon' und Pauls 'Grundriß') Beschreibung der Instrumente und Sichtung des Wortschatzes die Geschichte der altgermanischen Musik. Erst H. J. Moser ging in den ersten Kapiteln seiner verdienstlichen 'Geschichte der deutschen Musik' (1920) einen Schritt weiter. Hier ergaben sich fruchtbare Anknüpfungspunkte zur Weiterarbeit. Ein neuer gewaltiger Ansporn für den Musikwissenschafter wurde das Erscheinen der 'Altgermanischen Dichtung' von Andreas Heusler (1923 im 'Handbuch der Literaturwissenschaft'). Da war auf die besonderen musikalischen Fragen in sachkundiger Weise hingewiesen, außerdem vom Sprachlichen her das Gebiet des Rhythmus vorbildlich behandelt.

Ein Zweites kommt hinzu: Mit neuer Ehrfurcht nähert sich gerade heute die Musikwissenschaft wieder den Zusammenhängen des Musikalischen und Sprachlichen. Die Untersuchung des Verhältnisses von Wort und Ton in den verschiedenen Perioden der Geschichte hat sich zu einer Kernfrage unserer Wissenschaft herangebildet[1]). Darüber hinaus führt die Erforschung des Ursprungs der Motette, deren Name schon das „Worthafte“ der Form herausstellt, oder

[1]) H. Abert, Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts, Archiv für Musikwissenschaft, 5. Jahrgang, S. 31 ff.; J. M. Müller-Blattau, Zum Verhältnis von Wort und Ton im 17. Jahrhundert, Basler Kongreßbericht 1924, S. 270 ff.; derselbe, Die Hauptprobleme der Musikwissenschaft (demnächst in der Deutsch. Ak. Rundschau erscheinend).

auch die Untrennbarkeit von Wort und Weise im Choral und im alten deutschen Lied notwendigerweise zurück zu dem musikalischen Bestande der Sprache selbst. Zu jener Urverbundenheit von Musikalischem und Sprachlichem, wie es die Laute, die Worte, die Satzformen aufweisen. Es sind Zusammenhänge, auf die einst Herder, Hamann, Jakob Grimm, Richard Wagner ahnungsvoll hinwiesen[1]. Im Reich der altgermanischen Dichtung lassen sie sich erarbeiten und wissenschaftlich begründen.

Als „altgermanisch" bezeichnen wir mit Heusler jenes Germanentum, das vom kirchlichen Christentum und antiker Bildung noch nicht greifbar beeinflußt ist. Aber hier beginnen die Schwierigkeiten einer musikalischen Betrachtung bereits. Keine Quelle der altgermanischen Zeit gibt Ausgangs- oder Anhaltspunkt. Späte Überreste, die den Wirbel der Völkerwanderung überdauern und in dem Strom der Geschichte dann an die Oberfläche gespült werden, Rückschlüsse aus frühgeschichtlicher Zeit, Folgerungen aus menschlichen Bereichen der Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit, die noch einen Zusammenhang bewahrt haben mit der Bewußtseinslage jener altgermanischen Zeit, müssen als Ersatz dienen. Eine Grundlage aber ist gegeben und unantastbar: die alte Sprache selbst. So kann unter Führung der Sprachwissenschaft auch unsere Disziplin sich vortasten in bisher unerforschte Bereiche.

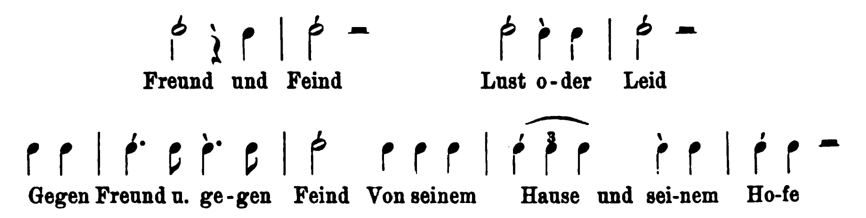
Immer schon war von der Sprachwissenschaft die rhythmische Seite der altgermanischen Dichtung als die unserm Bewußtsein am ehesten zugängliche behandelt worden, zuletzt und abschließend von Andreas Heusler. Wir gehen von seiner Darstellung aus, indem wir sie nochmals in ihrer besonderen musikalischen Bedeutung aufbauen. Sie bietet die Grundlage, um sich sodann der melodischen Seite der Sprache zu nähern.

Die Urform des Rhythmus wird auch von uns noch unbewußt, aber lebendig gehandhabt in den stabenden Formeln: Freund und Feind, Haus und Hof. Sie können ältestes Erbe sein. Wir haben hier die einfachste Form des altgermanischen Einzelverses. Er ist zweigipflig, das Bild des lebendig bewegten Blutpulses, der zwischen Hebung und Senkung wechselt. In Zeitwertzeichen kann das Grundmaß verzeichnet werden:

oder in anderer Füllung

[1] Die Geschichte dieser Forschung soll später gesondert behandelt werden.

In diesem, zunächst schematisch eingeebneten Grundmaß wirkt sich das Individuelle frei und mannigfaltig aus:



Die Füllung ist verschieden. Jeder „Takt“ kann 1—6 Silben haben, ein Auftakt bis zu 4 und mehr Silben ist möglich.

Der Stabreim schließt diese rhythmischen Urgruppen (Kurzzeilen) zur Langzeile zusammen. Sie ist uns aus unsern Sprichwörtern vertraut:

Wenn die Maus satt ist ist das Mehl bit-ter

oder „das altdeutsche Juwel, im Hildebrandslied“ (Heusler)

mit gêru scal man ge-ba in - fâ-han

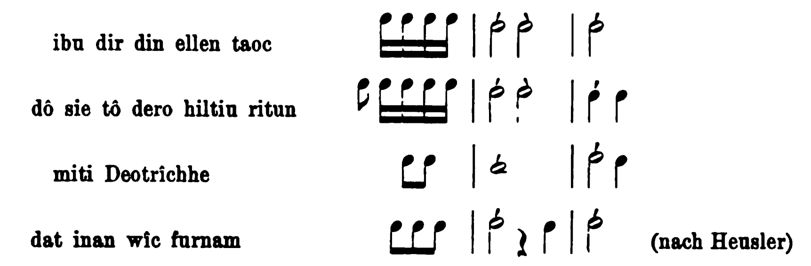
Diese Rhythmik arbeitet die entscheidenden Worte klar heraus. Die Möglichkeiten der Füllung sind unerschöpflich. Die Langzeile ist die Einheit, auch inhaltlich; auf ihr Ende fällt das Ende oder der Einschnitt des Satzes.

So steht im Altgermanischen auf der einen Seite das rhythmisch knappe, formelhafte Wesen, wie es etwa der zweite Merseburger Zauberspruch zeigt oder folgender Spruch aus den Hávamál[1]):

Deyr fé deyia frændr
deyr siálfr it sama
ek veit einn at aldri deyr:
dómr um dauđan hvern.

[1]) Die deutsche Übersetzung rhythmisiert bei Heusler, S. 73.

Auf der andern Seite zeigt dann ein rechtes Erzähllied, das Hildebrandslied, wie vielfältig auch wieder die Ausformungsmöglichkeiten der rhythmischen Grundform sind:



So lebt in jedem Vers bei aller Gleichheit des Grundrisses doch auch die Eigenbewegung des Satzerlebnisses. Das Pochen dieses Rhythmus macht nicht einförmig, sondern stellt nur die sinnschweren Silben nachdrücklich über die Versebene heraus. Ungeglättet, prosanah erklingt so der germanische Vers, in „langsamem, pausenreichem Tempo“, wie eine eindringlich nachdrückliche Rede.

Die erste musikalische Grundkraft der altgermanischen Dichtungssprache ist damit in Hauptzügen aufgezeigt. Die kurze Zusammenfassung war nötig, denn nur auf dieser Grundlage kann nun an die Ergründung des Klanglichen gegangen werden. Heusler hat (S. 15) das für die Klangwirkung der alten Sprache allgemein Bezeichnende zusammengestellt: Rauheit des Klanges durch die fremdartigen Reibelaute, die gehäuften Mitlauter und das Überwiegen derselben vor den Selbstlautern, durch den starken Atemdruck der Tonsilben. Die abfälligen Berichte darüber und Vergleiche, die wir aus frühgeschichtlicher Zeit kennen, stammen von Landfremden, Griechen und Römern, die von dem Klangideal ihrer eigenen Sprache her urteilen.

Die Mitlauter spielten in der alten Sprache eine besonders große Rolle. Aber gerade sie sind derjenige Teil des Lautreiches der Sprache, der für die musikalische Betrachtung ausfällt. Denn in ihnen, die gestaltend wirken, die nicht klingen, sondern den Klangverlauf der Selbstlauter immer wieder unterbrechen, fassen wir gerade das Element, das die Sprache von einer bloßen Klangfolge unterscheidet. — Die Selbstlauter sind der klingende Teil der Lautwelt. Unübertrefflich hat diese Polarität der Laute Jakob Grimm gekennzeichnet (‘Deutsche Grammatik’ Bd. I, S. 36): „Man darf die Konsonanten Knochen und Muskeln der Sprache nennen, die

Vokale sind das, was diese festen Teile durchströmt, Blut und Atem. Die Konsonanten scheinen gleichsam den Leib, die Vokale die Seele herzugeben; auf den Konsonanten beruht die Gestalt, auf den Vokalen die Färbung . . .“

Die Selbstlauter also tragen das eigentlich Musikalische. Hier, im Tönenden des Lautes, sind Musikalisches und Sprachliches noch ungeschieden. Er, der Laut, ist die Urzelle. — Uns freilich ist die klangliche Wesenheit des Lautes verloren. Wohl glauben wir noch hinter den Lauten *a e i o u* eine ins Helle, Hohe aufsteigende und ins Dunkle, Tiefe sich verlierende Klangfolge zu vernehmen. Doch gibt es heute keine Möglichkeit die Laute in einer Tonreihe darzustellen und so etwa das Musikalische zu ergreifen. Eines neuen, tieferen Versenkens in die Lautwelt bedürfte es, um dazu zu gelangen. —

Mit dem Laut-Klang aber ist uns auch der des einzelnen Wortes verdämmert. Höchstens, daß wir unbewußt die Begriffsverschiedenheit von Worten mit gleichem Konsonanten-Gerüst an der Tonhöhen-Einstimmung durch verschiedene Vokale erleben. — Am bewußtesten leben wir Heutigen im Satz und Satzzusammenhang, dort ist auch unserm Bewußtsein noch das Klangliche als Satz-Melodie erfaßbar. Freilich ist auch diese in unserm abstrakten Gebrauch der Sprache stark verwittert.

Doch wissen wir, daß die Sprache des Kindes, der Tonfall der Mundarten, „singender“ ist als die Redeweise des Gebildeten. Es zeigt sich hier deutlich, daß mit dem Hervortreten des abgezogen Begrifflichen das alte Klangelement der Sprache eingeebnet wird. Von nordischen Sprachen hat besonders das Schwedische selbst in der Umgangssprache den melodischen Fall des Satzes bewahrt. A. Noreens ‘Schwedische Sprachlehre’ (Stockholm 1881) gibt den „einfachen“ und „zusammengesetzten“ Tonfall der schwedischen Sprache in einer in Noten geschriebenen Satzmelodie. — Schriftzeichen dafür haben wir noch erstarrt in unserer Interpunktion. Komma und Punkt bezeichnen Heben und Senken der Satzmelodie.

So besteht also, während Laut und Wort uns musikalisch unfaßbar geworden sind, auch für unser heutiges Bewußtsein noch die Möglichkeit der Erfassung und musikalischen Umschreibung der Satzmelodie. Hier setzt unsere Betrachtung des altgermanischen Bestandes wieder ein.

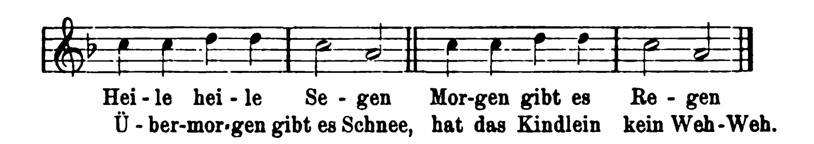
Um die Satzmelodie der altgermanischen Dichtung zu erfassen, müssen wir einmal ganz absehen können von unseren Begriffen von Melodie, die ja geschichtlich bedingt sind. Am nächsten steht ihr wohl noch die „Weise“ des alten deutschen Liedes (15. und 16. Jahrhundert) und des protestantischen Chorales. Doch ist die Melodie hier bereits musikalisch verselbständigt, nicht einzig „Kleid des Wortes“, wie es im 18. Jahrhundert noch einmal im „Lied im Volkston“ versucht wurde. Ganz ins rein Musikalische ist bereits getreten die Melodie der Vorklassik, also etwa Bachs, die ein Linienbewegungsverlauf ist, in dem ein denkerisch-besinnliches Element vorherrscht. Auf sie folgt die klassische Melodie, bei der das bisherige ruhige, zeiträumliche Fließen durch die Betonung und Gruppierung der Schwerpunktsrhythmik abgelöst wird, die nun das Willenmäßige stark betont. Schließlich die „unendliche Melodie“ der Romantik mit ihrem Vorherrschen der empfindungs- und stimmungsmäßigen Tönung des Harmonischen, das die klassische Rhythmik erweicht, die klassische Melodik zersetzt. In diesen vier Typen leben wir auch heute noch.

Hier aber handelt es sich um nichts abgelöst Musikalisches, sondern um das „klingende Wort“ selbst, in dem die Sprache noch Welt-Organ, nicht Verstandes-Wort ist. Die bildgewaltige germanische Mythologie, die eine umfassende Schau der Bewußtseinsentwicklung unseres germanischen Volkstums im Hinblick auf Außenwelt und Innenwelt, also gewissermaßen die Geistesgeschichte der vorgeschichtlichen Zeit darstellt, berichtet davon. Die Götter gewannen „das Wort“ und handhabten es zuerst; ihre Macht beruhte auf diesem wirkenden, schöpferischen Wort. So kann auch der Zauberkundige die Dinge schaffen und bewirken, die er singt. Dies Wort hat wirklich „Hand und Fuß“. — Andererseits konnte der des Vorzeit- und Zukunftwissens Mächtige nur im tönenden Wort, durch das sich die Ganzheit der Welt im Menschen noch aussprach, Zeugnis ablegen von Göttern und Helden, Weltenvergangenheit und -Zukunft. Einzig das übergedankliche, gesungene Wort, das „Singen“, war das angemessene „Sprechen“ von den gestaltenden Kräften der Welt.

Daß das weisheitsvolle Sprechen sowohl wie das zauberische Raunen wirklich als Gesang angesprochen werden darf, davon zeugt der Wortschatz (Heusler S. 36 ff.) Aber wenn wir quellenmäßig den Bestand der altgermanischen Dichtung aufreihen, so müssen wir innerhalb desselben eine Zweiteilung vornehmen. Sie bereitete

sich als eine auch musikalisch entscheidende bereits bei der Besprechung des Rhythmischen vor. — Das eine Reich ist das des wirkenden Wortes. Es ist die magische Weisheit: Zauberlieder, Segen- und Verwünschungsformeln. Auch den Rechtstexten wohnt noch Wirkekraft inne. Stärker verhüllt ist sie in den Rätselsprüchen und der Spruchdichtung, die schließlich zur bloßen Lebensklugkeit herabsinkt. — In Merkverse mag sich auch die älteste mythische Weisheit ergossen haben (Edda). So gehören als Übergangserscheinung Spruch- und Merkgedicht auch hierher. Sie führen dann zum ausgebildeten Erzähl- oder Sagenlied.

In den Quellen der frühgeschichtlichen Zeit finden wir die verstreuten Spuren des Wortgutes der alten Zauber und Segen. Eine Melodie wird uns nicht überliefert. Das erscheint uns nunmehr als selbstverständlich. Sie ist im Wortgut mitgegeben, losgelöst von diesem wäre sie gespenstisch, unwirklich. So erhebt sich die Frage, ob denn in überhaupt keinem Gebiete unserer Musikübung etwas von der Weise dieser Formeln und Sprüche lebendig geblieben ist. Aus dem rhythmischen Bild der alten Dichtung, das wir uns oben verlebendigt, klingt es wie eine Melodie herauf: unser Wundsegen



Das Reich des Kinderliedes also hätte Spuren, die auf die Eigenart der alten Weise zurückdeuten, lebendig erhalten? Das ist geistesgeschichtlich wohl denkbar. Das Kind lebt tatsächlich noch bis in sein erstes Schuljahr in jener innigen Harmonie von Außenwelt und Innenwelt, die für die Bewußtseinsart der Germanen bezeichnend ist. Ihm sind ja auch die Märchen, als der letzte Rest von Mythos und Sage, in denen diese Bewußtseinsart ihre gewaltige übergeschichtliche Darstellung gefunden hat, lebendige Wirklichkeit. So lebt es auch noch im Reich des schöpferischen Wortes: Wort und Weise sind ihm unzertrennlich; es singt Bedeutsames in kleinen Formeln, die es seinen Liedern nachbildet, ab; noch gilt ihm Wort und Weise des Heilzaubers, den es verwendet oder erbittet, als wirkend. Neben diesen Erfahrungen, die nur der

Vater oder Erzieher[1]) wird machen können, läßt sich sogar in großen Teilen des Wortgutes der Kinderlieder die germanische Herkunft greifbar nachweisen[2]).

Doch müssen wir ausdrücklich feststellen, daß diese „Melodie" nicht etwa die alte Weise selbst ist. Aber wir ergreifen an ihr eine Weise, die uns rein musikalisch nichts bedeuten kann; sie ist nichts weiter als der Klang der „daher gesungenen", nicht abstrakt gesprochenen Kurzzeile. Der Reim ist unwesentlich. Deutlich historisch bedingt ist die Melodie durch den Terzfall bereits im Dursinn festgelegt, eine ältere Form, die noch zu besprechen sein wird, hat statt *c a* die Folge *c a g*. Beim Absingen wird meist bereits bei der 2. „Langzeile" die festgelegte Melodie verlassen und der Wortklang irgendwie melodisiert. Der Abvers bekommt meist abschließenden Tonfall, doch könnten auch alle vier Kurzzeilen nach derselben Weise abgesungen werden.
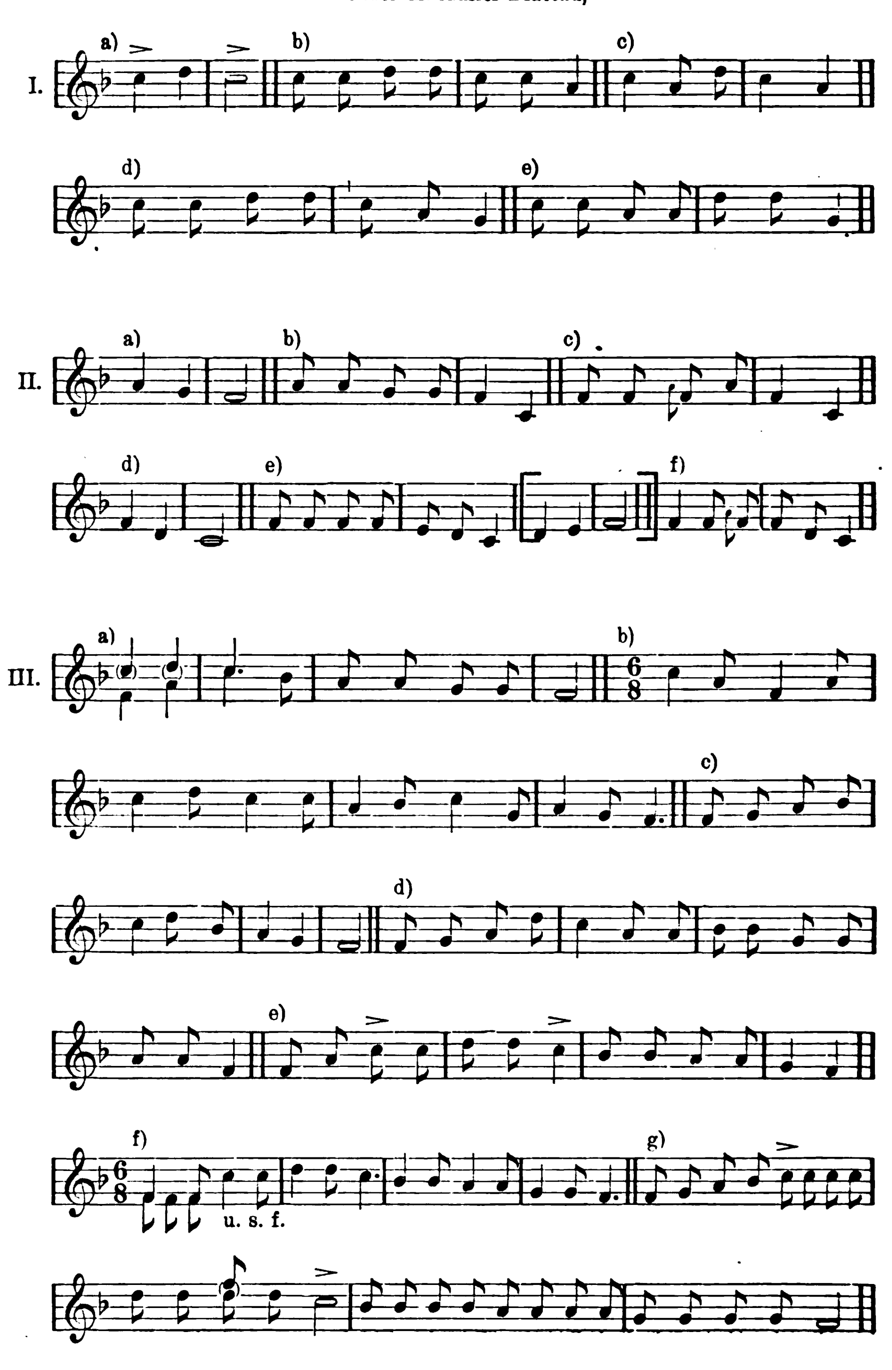
Die Beispiele lassen sich beliebig vermehren. In die Gattung des Zauberliedes gehört auch das Wiegenlied „Schlaf, Kindchen, schlaf". Ein neuer Typus tritt uns entgegen. Heutiges Harmoniegefühl hat der zweiten „Langzeile" Dominant-Fassung gegeben, sie gehört nicht ursprünglich zur Weise. Genau so lautet das vertraute „Maikäfer (Marienkäfer) flieg!" — Dem ersten Typus stehen nahe die Kinderformeln des Regenliedchens (verderbt in „Ri ra rutsch, wir fahren in der Kutsch!") und des Liedes von den drei Jungfrauen (Nornen?) „Ritti, ritti, Rößle". Die Melodie des ersteren könnte als 3. Typus gesondert werden. Ich nenne gerade diese Lieder, weil in ihnen das Magische auch im Wortgut noch irgendwie greifbar ist. — Mit diesen drei Typen[3]) und ihren Varianten erfassen wir alle historischen und heute noch lebendigen Weisen der Kinderlied-Formeln:

---

[1]) In einer Abhandlung über die germanischen Elemente unserer Musikentwicklung (Titel am Schluß dieses Aufsatzes) habe ich in einer kurzen Betrachtung der heutigen Musikerziehung vom ersten Lied und Spiel über die allmähliche Loslösung des rein Musikalischen zur schließlichen Objektivierung in Notenschrift, Instrument, theoretischer und geschichtlicher Betrachtung zu zeigen versucht, wie das Kind in seiner Entwicklung die Entwicklung des musikalischen Bewußtseins unseres Volkstums wiederholt.

[2]) Vgl. F. M. Böhme, Kinderlied und Kinderspiel, Einleitung S. IX und XXVII.

[3]) Ein Versuch einer solchen Anordnung ohne die hier gegebene Deutung bereits bei Böhme a. a. O. S. LV.


I.
a)
b)
c)
d)
e)
II.
a)
b)
c)
d)
e)
f)
III.
a)
b)
c)
d)
e)
f)
u. s. f.
g)

An einem von der Forschung bisher wenig beachteten[1]) Punkt unseres Musikbesitzes ist also noch eine Satz-Melodie als Wort-Ton-Weise lebendig. Typus I und II sind Kurzzeilen-Formen. Der erstere ist eigentlich nur ein Antönen und Umspielen eines bestimmten Satztones, hier des *c*, das nun in den verschiedenen Intervall-„Fällen“ (mit den Tönen *d*, *a* oder *g*) erscheint. Ebenso ist Typus II Erscheinungsform des Satztones *f*, IIa und IIb umkreisen ihn erst, bevor sie ihn antönen. Die entscheidende Form, zu der IIc überleitet, ist wohl IId mit seinen Fällen IIe und f. Typus III bringt Formen, in denen 2 Kurzzeilen verbunden sind.

Gemeinsam ist allen die stete, wohlbekannte Zweigipfeligkeit des Rhythmus, die hier durch die Schreibung in Takte bezeichnet ist. Doch ist es kein $^4/_4$-Takt, denn es werden ja bloß die Hebungen gezählt, die Senkungen (auch die hier nicht verzeichneten mannigfaltigen Auftakte) sind stark wechselnd. Vierhebigkeit in diesem Sinne läßt Auftreten der Weise im zwei- oder dreiteiligen Takt zu (vgl. IIIb und f). Andererseits zeigt IIIeff., daß eine zweihebige Kurzzeile auch „verschoben“ in den Schwerpunktstakt eintreten kann, ein weiterer Beweis, daß Vierhebigkeit und Taktperiode sich nicht ohne weiteres entsprechen.

Die Kurzzeilen des Typus 1 und 2 haben anhebenden, anknüpfenden Charakter, ohne daß wir gleich einseitig an einen Linien-Aufstieg denken dürfen. So wäre auch die graphische Darstellung nicht die eines Aufwärts, sondern <, als Zeichen eines sich Öffnens und immer wieder Offen-Haltens. Typus III (und IIe) fügt jeweils eine schließende Form bei: >. Sie erscheint in der Überlieferung entweder nach wiederholten Kurzzeilen des Typus I und II, oder fügt sich mit einer einzigen zu einer Langzeile zusammen: < >

Aber da zeigt sich zugleich, daß gerade diese völlige Schließung einer Musikalisierung besonders die Wege geebnet hat. In IIIa sehen wir die Wandlung. Das zunächst nur sprach-melodische Sinken der letzten Kurzzeile wird in der melodischen Festlegung zum linearen Abstieg; dieser wird dann durch einen ebensolchen Aufstieg ausgewogen und ein musikalisches Gleichgewicht der

[1]) Oskar Fleischer, Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft, Sammelbände der Internat. Musikges. Bd. I, S. 1 ff.; derselbe, Zur vergleichenden Liedforschung, S. I. M. G. III, S. 185. Als Materialsammlung: W. Tappert, Wandernde Melodien, Leipzig 1890.

Zeile hergestellt. Ähnlich IIIb[1]); IIIc und d stellen ein linear — im Aufstieg, Übergreifen des Höhepunktes und Abstieg — durchgebildetes IIIa dar, ebenso IIIe—g in Taktverschobenheit, IIIg müßte in diesem Zusammenhang eigentlich mit Sechzehnteln notiert werden.

Die Schließung bringt als neue geschichtliche Bedingtheit auch die harmonische Festlegung der Satzmelodie, denn die schließende Kurzzeile ist als Wendung zur Tonika, nicht etwa zum Haupt-Satzton[2]) geprägt. Durch sie wird auch die erste Kurzzeile als Tonika-getragen bestimmt, daher die Ausformung in Harmonietönen der Tonika in Form IIIa, b, e. Typus IIa dagegen wird, im Grunde sinnwidrig, auch abschließend gebraucht, da er sich ja nach der Tonika wendet.

Was also bleibt als nicht geschichtlich bedingter Kern dieser Typen? Für I und II nur die Bezeichnung als Antönen und Umspielen eines Haupt-Satztones; als solcher hat der dem Sprachorgan des „Singenden" eigene Ton zu gelten; von ihm aus erhebt sich die Stimme, zu ihm kehrt sie zurück. Hier ist es *c* bzw. *f*, das ergibt eine Quint als Grundunterschied der Stimmlagen.

Und während die Formen der schließenden Kurzzeilen-Weisen in Typus III (und IIe) alle historisch bedingt erschienen, erhebt sich für Typus I und II die Frage, ob nicht doch noch eine Form vorhanden ist, die ein melodisches bzw. intervallisches Grundbild einer Satzmelodie zeigt, das durch Rückschluß auch für die altgermanische Zeit gelten könnte. Es müßte freilich Typus I und II in sich vereinigen und der Musikanschauung der vorgeschichtlichen Zeit sich einfügen.

Tatsächlich gehen ja, wie Id und IIf zeigen, Typus I und II, wenn sie auch zwei verschiedene Stimmlagen ausprägen, auf ein und dieselbe Form des „Tonfalles" zurück. Nur um drei Noten handelt es sich, *c a g* und *f d c*. Sie haben außer einer Art Haupton-Bezogenheit nichts von harmonischer oder linearer Bestimmtheit an sich. Die ältesten Formen der Kinderliedweise lauten so, in unsern Typen sind sie verdrängt vom harmonischen Terzfall *c a* und dem

[1]) Die Weiterführung und Schließung der aus dem Weihnachts-Wiegenlied bekannten ersten Kurzzeile ist verschieden, die vorliegende in der Jenaer Liederhandschrift II, 157.

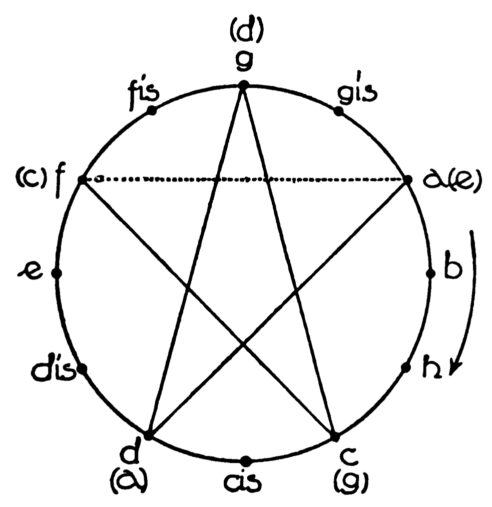
[2]) Dieser ist in IIIac nicht f. Über die Einstellung aller Weisen auf Dur vgl. H. J. Moser, Die Entwicklung des Dur-Gedankens, ein kulturgeschichtliches Problem, S. I. M. G. XV, S. 270ff.



Tonika-Dominant-Öffnen *f c*, doch dringen sie, in Buch und Lied, auch heutzutage immer wieder unter die andern ein[1]). Die Form weist auf die Pentatonik. Die fünfstufige Tonleiter solcher Weisen ist das älteste bisher gekannte melodische Gerüst der Musik überhaupt. Als solches ist es nicht nur auf die germanische Vorzeit beschränkt, auch die vorgeschichtliche keltische Musik beruhte auf ihm. Noch heute findet es sich in irischer, wallisischer, schottischer, skandinavischer Volksmelodik[2]).

Zur Veranschaulichung diene die Darstellung[3]):

Der Kreis umschließt unser Tonsystem von 12 Tönen. Die Pentatonik aber beruht einzig auf dem Intervall der Quint. Von einem beliebigen Ton des Kreises (hier *g*) gehe ich aus. Ich verbinde ihn (in der Pfeilrichtung des Kreises je 7 Teilstrecken vorschreitend) mit seiner Quint, diese wieder mit ihrer Oberquint. Dasselbe im Tonraum abwärts (gegen die Pfeilrichtung des Kreises). So entsteht im Kreis die Skala von 5 Tönen *g a c d f*; eine *c*-Skala, so könnte man sagen, der die Leittöne *e* und *h* fehlen. Es fehlt, uns zunächst schwer erfaßbar, diesem Tonreich die Zielstrebigkeit auf einen Grundton, jede harmonische und lineare Bestimmtheit, also gerade all das, dessen wir unsere Satzmelodien zu entkleiden suchten. — Nun können wir unsere Weisen von *c* oder *f* aus absingen. Sie erscheinen
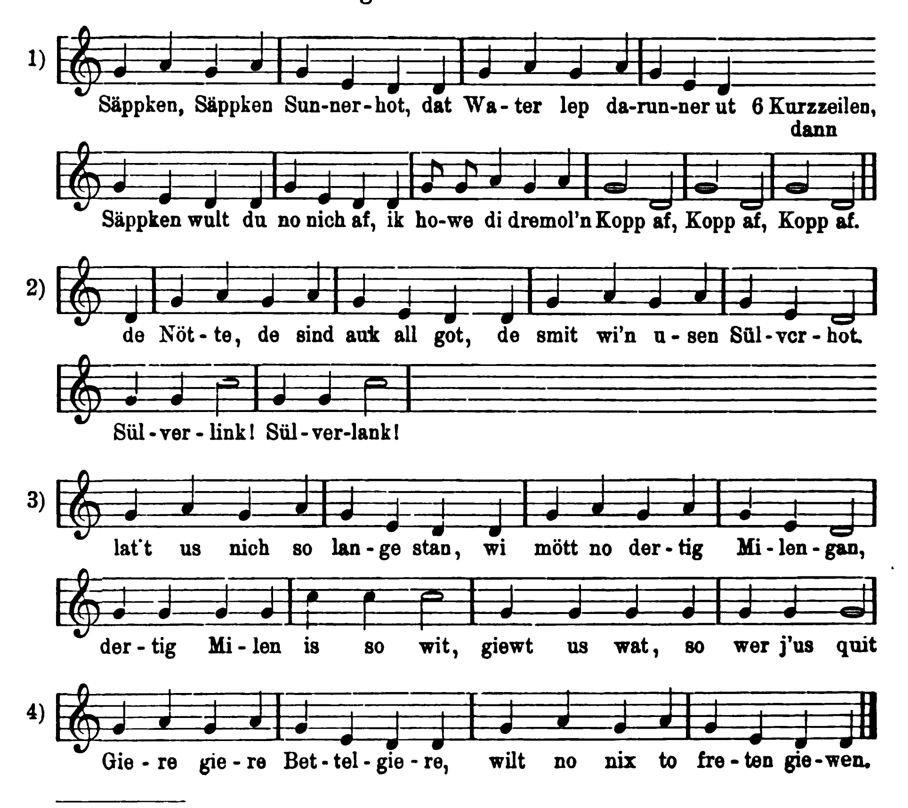


---

[1]) Fritz Jöde, Der Musikant, Heft 1, S. 11: 'Die Brüder von Abeljon'; derselbe, 'Musik und Erziehung', 4. Zeile des Notenbeispiels — und viele andere.

[2]) Vgl. H. Riemann, Folkloristische Tonalitätsstudien, Kap. 1; Musik-Lexikon Artikel 'Fünfstufige Tonleitern'.

[3]) Die Darstellung der Pentatonik in einem Kreis traf ich zuerst bei dem Volks-Musik-Erzieher Walther Hensel, der sie in seinen Singwochen zur Einführung in alt-pentatonische Weisen benutzte. Von ihm ist sie ganz intuitiv aus pädagogischem Antrieb gefunden. Darüber hinaus stellt diese Anordnung, die die altheiligen Zahlen 12, 7 und 5 (Bild des Pentagramma) vereinigt,

so in ihrer gemeinsamen Urform, nur in der Stimmlage unterschieden. Auch jede andere Lage der Pentatonik im Kreise führt zum gleichen Ergebnis. Noch auf unseren heutigen Tasteninstrumenten ist die Anordnung der schwarzen Tasten (*cis, dis, fis, gis, ais*; vgl. die Zeichnung) pentatonisch.

Welches sind die diesem Tonbereich entsprechenden Abschlußmöglichkeiten? Dazu 4 Bruchstücke alter Kinderlieder [1]); die Weisen diesmal in anderer Tonlage:



wirklich den altmagischen Weltzusammenhang dieser Fünftonleiter dar. Das wird bestätigt durch Funde einer astronomisch-musikalischen Zeichenschrift auf Instrumenten (Zaubertrommeln) aus neolithischer Zeit, über die O. Fleischer im 'Memnon', Bd. VII, S. 1 ff. berichtete. Dort weiteres über das Alter der Pentatonik, die einer Tonleiter aus 7 Tönen vorangeht und über ihre Planetenbeziehung.

[1]) Veröffentlicht von Paul Eickhoff, Westfälische mittelalterliche Volkslieder, Vierteljahrsschriff f. Musikwissenschaft, 8. Jahrg., S. 509/10. Daselbst auch der Nachweis von Choralzeilen derselben Form aus dem 16. Jahrhundert.

Das erste (Nr. 1) entstammt einem westfälischen Pfeifenzauber, gesungen von den Kindern beim Abklopfen des Bastes. Der Spruch hat textlich noch ganz die Anlage der altgermanischen Zaubersprüche. Der Schluß ist nichts weiter als ein Einhämmern des Haupt-Sprechtones, hier im Wechsel mit dem untersten Ton[1]), bei Nr. 3 ganz nackt und darum, den Worten entsprechend, sehr eindringlich. Noch stärker die hochspringende Form Nr. 2, am schwächsten, weil ganz unverändert, Nr. 4. Die Beispiele 2—4 entstammen einem Ansingelied (Bettellied) auf Michaelis. Die Beispiele bringen, was wir im Grunde erwarteten, und bergen zugleich den Hinweis, daß im Rahmen der Pentatonik, sofern der Inhalt stärkere Spannung der Stimme verlangt, Tonraum und Intervallik durchaus entsprechend gesteigert werden können. Das wird später für das Erzähllied mehr noch als für die Formelwelt dieser ersten Gattung in Betracht kommen.

Indessen dürfen wir nicht annehmen, diese Weisen seien in unserem heutigen Sinne „gesungen" worden. Hier kann uns wieder das Kinderlied leiten. Auch in dem festgelegten Tonraum sind die Möglichkeiten unerschöpflich. Immer wieder hört man die Weise im Kindermund anders gesungen. Forscht man ihr nach, so erfährt man oft, daß sie von den Kindern nicht gesungen, sondern „hergeleiert" werde. „Herleiern" das ist einstweilen der rechte Ausdruck für diese Satz- oder Zeilenmelodie, die bei starkem Gleichmaß des Rhythmus noch nichts rein Musikalisches, sondern die Klangfolge nur als Element des Sprachlichen hat.

Doch über die Feststellung der allgemeinen übergeschichtlichen Eigenart der Satzmelodie hinaus, fanden wir unter den historisch-lebendigen Typen zwei Tonfälle, die das Gewand vorgeschichtlicher Melodik, der Pentatonik, hatten. Das führte mit Notwendigkeit darauf den Rückschluß zu wagen, daß dies auch das musikalische Gewand der altgermanischen Satzmelodie gewesen sei.

Es bliebe dieser Schluß ohne zwingende Kraft, böte nicht die frühmittelalterliche Musiküberlieferung eine bisher fast unbeachtete Unterstützung. Die ältesten musikalischen Denkmäler in Deutschland sind Handschriften des gregorianischen Chorales aus dem Zeitalter Pipins und Karls des Großen. Nun ist gerade

[1]) So auch bei dem von mir nicht gebrachten, ebendort mitveröffentlichten Wolfspiel.

der gregorianische Choral das Muster einer auf antike und orientalische Wurzeln zurückgehenden Wort-Ton-Melodie, die sich in ihrem schwebenden Gleiten, ihrem melismatischen Ausbrechen des rein Musikalischen, von der altgermanischen, wie wir sie zu beschreiben suchten, grundsätzlich unterscheidet. Es müßte also die Eigenart der germanischen Weise zumindest in der Art, wie man in Deutschland den Choral sang zu erfassen sein. Aribo von Freising berichtet noch im 11. Jahrhundert, daß die germanischen Sänger bestimmte energische Tonbewegungen und Sprünge liebten, während die Sänger im Süden gleitende Bewegung, Sekundschritte vorzögen. Darüber hinaus gibt es wirkliche Spuren eines „germanischen Dialektes“ in den frühmittelalterlichen Choralhandschriften.

Peter Wagner, einer unserer besten Forscher, hat unermüdlich darauf hingewiesen[1]), ohne rechte Beachtung zu finden. Und doch sind seine Feststellungen von ganz entscheidender Bedeutung. Die romanische und germanische Überlieferung des frühen Mittelalters zeigt feststehende, immer wiederkehrende Unterschiede. Und zwar sind es die Stellen, die für Unterschiede gerade der Satzmelodie bezeichnend sein müssen: die Anfänge, Schlüsse und die Periodenschlüsse und Zäsuren im Innern. Immer wieder steht in den deutschen Handschriften statt des Tonfalles *c h a g* der pentatonische *c a g*, statt des Schlusses *(f) e d* der pentatonische Terzschritt *f d*. In anderen Fällen ist aus *e f d c e g d c* [pentatonischer Zusammenhang *(g) (e) (d) (c)*] geworden. Aus *a b a* bezw. *a h g* ist gewöhnlich *a c a* und *a c g* geworden. Dagegen tritt statt *g a b a b b a* ein *g a h a h c a* ein, der pentatonische Tonfall *c a g* ist, da ein Zwischenton unvermeidlich war, um *h*, nicht um *b* vermehrt worden. Der sonst entstehende Tritonus *e b* (s. Zeichnung S. 547) würde den Kreis der Pentatonik sprengen.

Peter Wagner selbst ist nicht zu dieser Deutung gekommen, er sucht die Erklärung in der „gotischen“ Geistesart der Sänger. In unserer Schlußkette gewinnen seine Feststellungen die rechte Bedeutung. Mit dem über die alte Satzmelodie Erschlossenen zusammengenommen, bekräftigen sie dieses. Mit wirklicher Berechtigung dürfen wir andererseits von einem germanischen Dialekt des gregorianischen Chorals sprechen, denn die Erscheinung

---

[1]) Peter Wagner, Neumenkunde (S. 443ff.); derselbe, Der gregor. Gesang (Adlers Handbuch der Musikgeschichte S. 87/88); derselbe, Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang (Kongreßbericht Leipzig 1925).



kehrt wieder in Zeugnissen aus Holland und dem skandinavischen Norden, ist also nicht etwa deutscher Sonderart, die in jener Zeit sich ausbildet, zuzuschreiben. Bei den Kelten, welche unter dem wuchtigen unmittelbaren Einfluß der römischen Tradition standen, ist dieser „Dialekt" nicht festzustellen. — Noch der spätere protestantische Choral des 16. Jahrhunderts hat in charakteristischen Zeilenschlüssen[1]) die pentatonischen Tonfälle bewahrt.

Schwieriger liegt der Fall bei den Dichtungen erzählenden Inhalts. Wie beim Zauberlied, so versagt auch hier die Überlieferung. Aber beim Zauber und Segen war es so, daß, sollte die Wirkungskraft nicht verloren gehen, die Wortfügung unberührt bleiben mußte. Und da schon die Überlieferung des Wortgutes zeigte, daß alle derartigen Formeln letztlich eine ähnliche „leierige" Worttonmelodie haben mußten, so konnte von den Melodien des Kinderliedes getrost ein Rückschluß auf die alten Weisen gewagt werden. Und tatsächlich gelang es, sich zu einer alten Weisenform vorzutasten.

Diese wird allerdings, so wie die älteste mythische Weisheit sich ja auch in Spruchverse ergossen hat, auch hier die Grundlage bilden. Aber ein neuer Einschlag ist nicht zu vergessen. Der Sänger, der der Bewahrer und Mittler dieser Lieder war, durfte in der Wortausprägung schöpferisch sein. Tief im Grunde seiner Seele trug er den Zusammenhang der Sagen von den Göttern, vom Weltenschicksal, von den Helden und ihren Taten; seine Geistkraft ist vor allem Gedächtniskraft. Und doch sang er sie wohl immer wieder verschieden, denn er war gezwungen, um sie in sich lebendig zu erhalten, sie aus der Eingebung immerfort neu zu schaffen. Gerade darum mußte sich der Wortklang der Festlegung in der Schrift entziehen. Oder wenn etwas aufgeschrieben wurde, dann in so später Zeit, daß die Melodieform bereits eine historisch bedingte ist und gerade das verhüllt, wonach wir hier fragen: die Mannigfaltigkeit der individuellen Ausprägungsformen der grundlegenden Satzmelodie.

Das ist der Fall bei den wenigen Melodieresten, die uns zu altfranzösischen „Chansons de geste" erhalten sind. Sie zeigen bereits die musikalisch „organische" Melodie des Mittelalters, hinter der Zeilenmelodien sich allerdings noch verbergen. Friedrich Gennrich, der sie gesammelt und besprochen hat[2]), stellt fest, daß für das

[1]) Vgl. Eickhoffs Abhandlung, zitiert S. 548 Anm. 1.

[2]) 'Der musikalische Vortrag des altfranzösischen Chansons de geste'. Halle 1923.

Erzähllied nur eine Melodiezeile überliefert ist, die also für jede Verszeile wiederholt wurde. Die Eigenart der Melodie muß er als freischwebend, anknüpfend bezeichnen. Ganz im Sinne unserer Feststellungen! Ebenso, daß die letzte „Kurzzeile" in dem berühmtesten Beispiel eigens abschließend geformt ist.

Es ist die oft genannte Weise zu den Verspartien der Chantefable 'Aucassin et Nicolette'[1]), deren Rätsel nun gelöst ist. 3 Kurzzeilenmelodien sind mitgegeben (α, β, γ). Davon gehören die beiden ersten als „Langzeile" zusammen, die dritte, abschließende, ist für die letzte Kurzzeile bestimmt. Zwei Möglichkeiten des Absingens sind durch die zwischen gerade und ungerade wechselnde Anzahl von Kurzzeilen gegeben. Entweder, bei ungerader Anzahl von Kurzzeilen: $\alpha + \beta$ (mehrere Male), dann γ. Oder aber, bei gerader Anzahl der Kurzzeilen, reiht sich γ zu einer Langzeile an α (mit Änderung des letzten Tones), oder es fügt sich dem nochmals wiederholten β an.
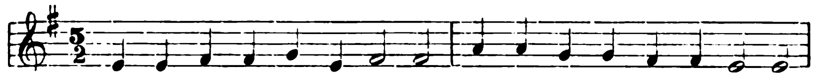
Das führt auf jene merkwürdige Lautfolge AOI, die am Ende jeder Laisse des Rolandliedes steht. Es ist Gennrichs Verdienst, zur Lösung auf das einzige Beispiel einer lauthaften Melodienotation hingewiesen zu haben, auf die Folge Evovae, die in der mittelalterlichen Musiklehre steht für den abschließenden Tonfall der kleinen Doxologie „*seculorum amen*", dargestellt durch die Selbstlaute der beiden Worte. Wohl gelingt es dann Gennrich durch eine weit verzweigte Beweiskette aoi mit dieser Weise in unmittelbare Beziehung zu bringen, m. E. ohne zwingende Notwendigkeit. Es genügt doch der gerade Schluß, daß aoi auf gleicher Stufe steht mit evovae und zwar etwa seiner zweiten Hälfte entspricht. Es ist eben damit angedeutet, daß der Tonfall der letzten Kurzzeile der Laisse abschließend gesungen werden soll.

Haben wir also nirgends unmittelbaren Zugang zu einer alten Erzähllied-Weise? Heute sind noch solche in Skandinavien, Finnland und Estland im lebendigen Vortrag zu erlauschen. Sie selbst aufzusuchen, zu notieren und zu beschreiben, ist das einzig Mögliche. Denn jede nur überlieferte Notengestalt nimmt der Melodie etwas von ihrem Wesen. So gehe ich hier nur von einer Weise aus, deren
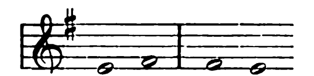
---

[1]) Faksimile der Notation in der Ausgabe von Hermann Suchier, Paderborn 1923. Übertragung bei Gennrich S. 18. Ich verzichte hier auf die Wiedergabe der bekannten Weise.

Leben und Form mir durch persönliche Mitteilung verbürgt ist, einer Weise zum finnischen Epos Kalewala[1]).
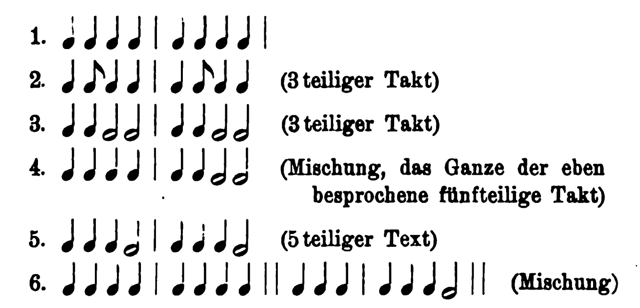


Wer-de von der Lust ge-trie-ben, von dem Sin-ne auf-ge-for-dert,
Daß ans Sin-gen ich mich ma-che, daß ich an das Sprechen ge-he.

Eine einfache Zeilenmelodie von bereits historischer Melodieformung[2]), deren Grundriß (< >) ganz offen liegt:



Beim Rhythmus verweilen wir diesmal, um uns von hier aus zu den melodischen Möglichkeiten vorzutasten. Die Zweigipfeligkeit des Kurzverses ist unverkennbar. Der $^5/_2$-Takt ist entstanden durch besinnliche Dehnung der zwei letzten Silben. Das wirkt auch auf das Gewicht des melodischen Bogens. Neue rhythmische Möglichkeiten bringen neue Möglichkeit der Veränderung.



All dies bei bleibendem Grundmaß der Vierhebigkeit. Setzen wir die mitgeteilte Tonfolge einmal ein, so merken wir bald, daß das verschiedene rhythmische Auswiegen der Zeile natürlich auch das Gewicht der melodischen Einstimmung ändert. Bald ist der Anfangston, bald einer der mittleren, bald der Endton herausgehoben.

---

[1]) Gedruckt bei Ilmari Krohn: Über den fünfteiligen Takt in der finnischen Volksmusik, S. I. M. G. II, S. 146. Bestätigung und weitere Mitteilung von melodischen und rhythmischen Typen verdanke ich der freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. Wäisänen, des Sekretärs der Kalewala-Gesellschaft zu Helsingfors.

[2]) Die Moll-Fassung kann fremder (slavischer) Einschlag sein. Die Fassung ist bereits nicht mehr pentatonisch, sondern tetrachordal. (Tonraum der Quarte: *e fis g a*).

Nicht immer ist der höchste Ton der Melodie der gewichtigste, wie wir auf Grund eines anderen Melodieempfindens glauben möchten. Es kann sich bei gleichbleibendem Grundriß und Zeilenmelodie doch immerfort das Gleichgewicht des melodischen Bogens ändern.

Treten zu den oben genannten Typen nun noch die beliebigen Auftakte, die Zerlegungen der Taktzeitwerte (♪♪), Zusammenziehungen (𝅗𝅥), Pausen, dann ergibt sich ein noch reicheres rhythmisches Bild, und damit eine noch reichere Abtönung der Zeilenmelodie. Das ist die Eigenart des jüngeren Erzählliedes, wie es uns im Althochdeutschen und Altenglischen etwa erhalten ist. Sie ward uns im Rhythmischen bereits an den letzten Beispielen Heuslers (s. o. S. 539) klar. Gerade die noch nicht tetrachordal oder tonal gebundene Pentatonik hat die Möglichkeit einer entsprechenden „zackigen“ Intervallik des „Tonfalls“, ohne doch die gewaltige Geschlossenheit des Tonraums zu sprengen.

So ergibt sich endlich auch im Musikalischen jener grundlegende Unterschied der „Zauberliedweise“ und „Erzählliedweise“, den Heusler bereits aussprach. Die erste ist knapp, bündig, geschlossen, beruht auf Gleichlauf und Wiederkehr. Im Erzähllied dagegen kann, bei aller gebotenen Zurückhaltung vor zu reichen oder zu mageren Füllungen, unerschöpfliche Veränderung herrschen, gerade auf Grundlage der ursprünglichen melodischen Gleichheit der Langzeilen. Es hat wohl jede Zeile dieselbe Grundmelodie. Und doch ist keine der andern gleich. In jeder wirkt durch ihren besonderen Gehalt, der in der Art der Füllung sich ausspricht, ein besonderer Klangzauber. Damit steht zugleich fest, daß der Bogenstil das Ende der Zeilenmelodie und damit der „Sangbarkeit“ im altgermanischen Sinne bezeichnet.

Das führt uns in einer Abschweifung zu jener Persönlichkeit, die in altgermanischer Zeit die Wort- und Satzfügung schöpferisch handhabte, zu dem Sänger. Wie ist sein „musikalischer“ Vortrag zu denken? Durch unsere Ergebnisse ist melodramatisches Sprechen zu Musik ebenso ausgeschlossen wie ein Melodie, die aus dem Sprachzusammenhang hätte losgelöst werden können, um für sich zu bestehn und zu wirken. Die Klangfolge der Satzmelodie war nur Element des Sprachlichen, stellten wir oben fest. Nur am Rande des Wortes tönte sie auf, als Art und „Weise“, wie das Wort lebendig ward. Als solche, als der Lebensodem des Wortes, wurde sie auf dem Instrumente festgehalten.

Aus frühgeschichtlichen Zeugnissen (vor allem dem bekannten Vers des Venantius Fortunatus, vgl. Grundriss III² S. 571) dürfen wir auf den Gebrauch von zwei Instrumenten schließen, der *Crotta* und der *Harpa*. Die erstere, die vom 8. Jahrhundert ab in Miniaturen erscheint, ist die keltische Crwth. Wie im Musiksystem, so ist auch im Instrumentenbesitz der keltische Einfluß nicht wegzudenken (vgl. Heusler S. 20). Die Form könnte man etwa als die der Geige, aber ohne Hals, beschreiben. Mit dem unteren Rund stützte der Sänger sie auf das Knie, im oberen Rund hielt er sie und griff etwa nötige Intervalle auf den Saiten, die Rechte brachte sie zum Tönen, ob durch Zupfen, Anreißen mit einem Stäbchen, Streichen mit einem Bogen ist ungewiß. Auf keltischen Einfluß geht wohl auch die Harfe mit ihrer Dreiecksform zurück. Um die Jahrtausendwende wird sie in Deutschland als *cithara anglica* im Gegensatz zur *Crotta*, der *cithara teutonica* bezeichnet. Die Art, das Instrument zu halten und den Ton zu erzeugen, deutet bei beiden auf geringe Bedeutung, ja Abwehr alles Klanglichen. Rein musikalisch wurde von den Instrumenten noch nichts gefordert, in ihrem dünnen, aber scharfen Klange schlugen sie den Satzton an und hielten sie die „Weise" nach ihren Grenzpunkten im Tonraum fest. Die leeren Saiten in Quintstimmung, wie sie noch die walisische *Crwth* des 18. Jahrhunderts zeigt, ergaben selbst schon die Klangfolge der Pentatonik.

Der Sänger sang vor dem Herrn im Kreis der Gefolgsmannen. Von der Geschlossenheit der Aufnehmenden und im Aufnehmen Mitschaffenden ist er getragen. Noch mehr! Nur aus einem umfassenden geschlossenen Welterleben heraus war ihm der schöpferische Vortrag der Götter- und Heldenlieder möglich. — Dann kam die Zeit, wo dies Welterleben abdämmerte, wo der Kreis nicht mehr „trug". Das berühmte Beispiel dafür aus frühgeschichtlicher Zeit ist Cædmon. Er verläßt den Kreis, da er in ihm nicht mehr schöpferisch sein kann; erst als er dann „für sich" ist, erwacht seine Dichterkraft, christlichem Inhalt sich zuwendend.

Von der Zeit an, wo in der geschilderten Weise die alte Bewußtseinslage durch eine andere, neue abgelöst wird, sinkt der Sängerstand sozial. So wie das Wissen um den Zauber schließlich beim Schäfer und beim Kräuterweib in Verfall geriet, so sank das Absingen der alten Heldenlieder zu einer Art Bänkelgesang herab. Der Pariser Musiktheoriker Johannes de Grocheo berichtet im 14. Jahrhundert, daß die „Chansons de geste" den Alten und den

arbeitenden Bürgern sowie den Leuten niederen Standes vorgeführt werden sollen, wenn sie von der gewohnten Arbeit ausruhen [1]).

Den Bänkelgesang der neueren Zeit unmittelbar daran anzuknüpfen, verbieten Hans Naumanns 'Studien über den Bänkelgesang' [2]). Er hat gerade das Trennende, den literarisch-journalistischen Einschlag der Gattung hervorgehoben. Für das Lied der Bänkelsänger weist er selbst auf die „erstaunliche innere Verwandtschaft" mit der geistlichen Märtyrerlegende des 16. Jahrhunderts, ferner darauf, daß die Kunstpoesie des 18. Jahrhunderts bei den Bänkelsängern in die Schule geht. Musikalisch bedeutet das das Reich des alten protestantischen Chorals [3]), in dem die Zeilenmelodie noch lebt, und des „Liedes im Volkston", wo sie von den Tonsetzern aus dem Gefühl heraus gesucht wird [4]). So ist tatsächlich auch die eintönige Melodie des Bänkelsängerliedes, die zerdehnt, variiert immer wiederkehrt, der „Bänkelsänger-Ton", eine Verfallsform der geschichtlich gewordenen, musikalisierten Zeilenmelodie.

Wir betrachteten das Musikalische, wie es sich aus dem Sprachlichen als ein Rhythmisches und ein Melodisches abhob; wir schlossen daraus auf den Vortrag der altgermanischen Dichtung. Es dürfte damit außer Zweifel sein, daß die altgermanische Dichtung nicht, wie Müllenhoff es wollte, im chorischen Vortrag, im Massengesang lebte. Und doch taucht an manchen Stellen der Hinweis auf, daß das klingende Wort gelegentlich auch gemeinsam gehandhabt wurde und daß rhythmische Bewegung sich mit ihm verknüpfte, daß also das, was im Tönenden und rhythmischen Fluß innere Bewegung war, sich als sichtbare Bewegung äußerte.

Geselliger „Tanz" in unserem Sinne ist von vornherein ausgeschlossen, denn die gemeinte rhythmische Bewegung ist untrennbar mit dem Worte verknüpft, Tanz nur als Tanz-Lied vorhanden. Für das spätere, von Musik begleitete Tanzen bringt schon Wulfila

---

[1]) Vgl. Heinrich Besseler, Musik des Mittelalters in der Hamburger Kunsthalle, Zeitschr. f. Musikw. VII S. 51.

[2]) Zeitschr. d. Vereins für Volkskunde Bd. 33, wiederholt in 'Primitive Gemeinschaftskultur' 1921.

[3]) Luthers Choral 'Ein lied von den zweien merterern Christi' beginnt mit der ganz unverfälschten pentatonischen Kurzzeilenmelodie (Typus II f.).

[4]) Vgl. etwa Reichardts 'Vorrede zu seinen Liedern im Volkston' (Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, I 1 S. 197).

ein slavisches Lehnwort *plinsjan* (vgl. Heusler § 34 ff.). Von einer ganz besonderen Feierlichkeit getragen haben wir uns die Bewegung zu denken; denn das zugrunde liegende „Wort“ ist etwas Magisches, Heiliges. Sein Rhythmus gibt der Bewegung das Maß: ruhiger Schritt oder Sprung.

Auch hier gehen wir zunächst von dem aus, was der Wortschatz und das Wortgut der Lieder aussagt. Welches sind die Gelegenheiten für gemeinsam gesungene und geschrittene Lieder? Die ahd. Glosse *piganc* für *cultus* und *ritus* weist auf die kultischen Umzüge, die uns für die großen Jahresfeste bezeugt sind; *brydlâc* und *hîleich* etwa auf Umgänge oder Reigen an den großen Lebensfesten, zu denen Hochzeit und Begräbnis, aber auch Schlacht und Sieg gehören.

Das Wortgut ist ganz spärlich. Für die letztere Gattung fehlt es völlig, es gibt nur Berichte darüber und Verbote aus frühgeschichtlicher Zeit. Einzig ein paar Schlachtrufe sind in Sagas erhalten; Kurzzeilen und Langzeilen von der beschriebenen rhythmischen und melodischen Eigenart. An die Stelle dieser rhythmischen Rufe trat im Mittelalter „Kyrie eleison“, die Urzelle der ältesten deutschen geistlichen Lieder.

Vom Wortgute der kultischen Feiern der Jahresfeste besäßen wir nichts mehr, wäre nicht in den Volksgebräuchen und in den Kinderliedern einiges alte Gut erhalten geblieben. Es hat zugleich das Merkmal der rhythmischen Bewegung bewahrt. Die Lieder der Volksbräuche werden stets als mit „Tanz“ verbunden bezeichnet, die Lieder der Kinder sind Spiele, Reigen, Umzugsgesänge.

Über die Form läßt sich sagen, daß die geschichtliche Beschreibung alter Tänze und Spiele, die alten heute noch üblichen Volksreihen und das Kinderspiel, darauf deuten, daß der Vorsänger, der zugleich Vortänzer war, seinen Nachbar bei der Hand nahm, dieser wieder den Nächsten; so bildete sich erst die aus dem Kinderlied bekannte „lange Reihe“, die sich dann zum Kreise schloß, der in ruhiger Bewegung singend die Runde ging. Wieder ist hier der Kreis Sinn-Bild für die gemeinsame Erlebnisart. Wieweit damit auch Gebärden, die dem Inhaltlichen des Gesanges entsprachen, verknüpft waren, läßt sich nur vermuten. Eindeutige Zeugnisse aus altgermanischer Zeit fehlen. Aber auch das, was spätere Volks- und Kinderreihen an Gebärden haben, sind nicht äußere mimische Darstellungen des Geschehens in unserem Sinne. Sondern das, was man innerlich erlebte, fand seinen Ausdruck in einem „heiligen

Spiel"[1]). Es würden also diese gemeinsamen Lieder mit rhythmischer Bewegung der ersten Gattung, der des Rituallliedes (Zauberliedes) beizuzählen sein. Das getanzte Erzähllied, die Ballade, ist aus ihnen nicht erwachsen[2]), sie hat andere, geschichtliche Wurzeln.

Von dieser Grundlage aus prüfen wir den späten Bericht, der auf alte germanische Volksmusikübung schließen läßt. Im 12. Jahrhundert berichtet Giraldus Cambrensis in seiner 'Descriptio Cambriae' (Lib. I, Kap. XIII)[3]) von zwei alten Arten gemeinschaftlichen Singens. Was hier an keltischem Erbe neben germanischem genannt ist, können wir getrost zusammen betrachten. In Wales, so erzählt er, herrscht die Sitte beim gemeinschaftlichen Gesange nicht „einfach", wie anderswo, die Melodie zu geben, sondern vielfältig, in vielen Weisen und Weislein. So kommt es, daß man üblicherweise in der Schar der Singenden, soviel Köpfe es sind, soviel Wort- und Tonfälle über die eine Melodie vernimmt. Diese allerdings ist, wie er ausdrücklich hinzufügt, eine klanglich schöne, organische (also mittelalterliche) Melodie. — Die Art des Absingens aber ist m. E. deutlich noch die einer alten Worttonmelodie. Denken wir an das Klangbild, auf das uns der reibunglose Ersatz der alten Rufe durch *Kyrie eleison* und dessen vielfältiger Gebrauch hinweist: die von vielen Menschen „geleierte", halb gesungene Antwort-Kurzzeile der Litanei: Ein gemeinsamer, allen vertrauter Wortlaut, der an der Schwelle der Verdichtung zur Melodie steht, ein Rhythmus, der allen „in Fleisch und Blut" sitzt; das Ergebnis: ein rhythmisch bewegtes Stimmengewirr, wie es Giraldus hier schildert.

Daran schließt sich unmittelbar eine zweite Bemerkung. Die Völkerschaften der Angeln in den nördlichen Teilen Britanniens, jenseit des Humber, singen in ähnlich mehrstimmiger Weise, jedoch nur in zwei verschiedenen Tonfällen und Stimmlagen. Die eine Stimme murmelt unten, die andere Stimme klingt lieblich und schön darüber. Diese besondere Art zu singen, sagt Giraldus nun erklärend, hat das Volk nicht etwa durch Erlernen, sondern aus uraltem

---

[1]) Ganz in dem Sinne, wie etwa R. Guardini in seiner Schrift 'Vom Geist der Liturgie' dieselbe ein heiliges Spiel nennt; auch allem Spiel des Kindes wohnt dieser tiefe Erlebnisernst inne.

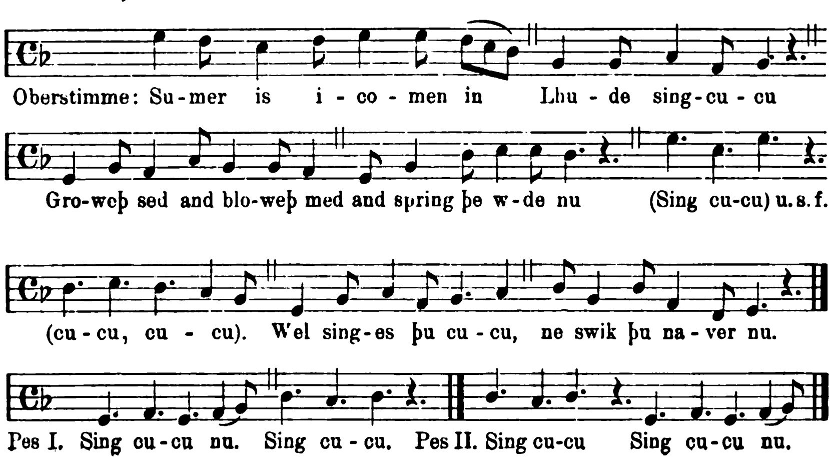
[2]) Vgl. A. Heusler, Über die Balladendichtung des Spätmittelalters ... Germ.-romanische Monatsschrift X S. 16 ff.

[3]) In 'Chronicles and memorial of Great Britain and Ireland'. Nr. 21, 6. London 1868.



Brauch, der ihm durch all die Zeit fast zur zweiten Natur geworden ist. Bei beiden Völkerschaften aber ist das so stark geworden und hat schon so tiefe Wurzeln geschlagen, daß bei ihnen eine Melodie nie einfach, sondern immer „vielfältig“, wie bei den ersteren, „zwiefältig“, wie bei den letzteren, gesungen zu werden pflegt. Ja sogar die Kinder, was noch mehr zu verwundern, und die ganz Kleinen haben, wenn sie erst vom Weinen zum Singen übergehen, dieselbe Singart. Giraldus sagt abschließend folgendes: „Da die Engländer im allgemeinen nicht so singen, sondern nur die Bewohner der nördlichen Teile, so glaube ich, daß sie diese Eigentümlichkeit ihres Singens ebenso wie die Verwandtschaft ihrer Sprache von den Dänen und Norwegern haben. Denn die machten ziemlich oft Einfälle in diese Teile der Insel und hatten das Land dann gewöhnlich lange in Besitz.“

Diese letzte Bemerkung vor allem rechtfertigt es, hier ausführlich über des Giraldus Beschreibung zu sprechen. Denn leicht ist gerade der zweite Abschnitt nicht zu deuten, wenngleich die hübsche Heranziehung des kindlichen Singens als gleichartig grundsätzlich gut zu unsern Feststellungen paßt. Zur Erläuterung ziehen wir eine berühmte englische Komposition, die uns gerade aus Giraldus' Zeit überliefert ist, heran, den sog. 'Sommerkanon' (Ms. Brit. Museum Harl. 978).



Inmitten des offiziellen Kompositionsschatzes seiner Zeit steht der 'Sommerkanon' völlig vereinzelt da. Daß er aufgeschrieben wurde, hat er wohl nur dem Umstand zu verdanken, daß ein Geistlicher in dieser

Zeit, wo die liturgischen Bindungen der herrschenden Kompositionsformen zu fallen beginnen, ein Stück Volksmusikübung in der Kirche heimisch zu machen versuchte, ein Lied zum Anfang der schönen Jahreszeit (unser Frühling!), das durch einen beigefügten lateinischen geistlichen Text kirchenfähig gemacht ist. Die kanonische Art der Ausführung kann unberücksichtigt bleiben [1]), sie ist sicher neueren Ursprungs. Aber in einem anderen Punkte scheint mir die Komposition des Giraldus Bemerkung zu erläutern: Eine Stimme (hier zweifach) murmelt tatsächlich unten, die andere, eine mittelalterliche Melodie, geht lieblich und schön dahin. Alt kann also nur der merkwürdige Unterbau, hier *Pes* (= Fuß) I und II genannt werden. er war als von vielen gesungen gedacht. Es sind zwei Kurzzeilenmelodien, die sich knapp vom „Murmelton" — einmal *c*, einmal *f* — entfernen. Sie sind die Urzelle, denn auch die obere neue Melodie mündet zweimal in sie, die da im Spiegelbild erscheinen, ein. — Von der darüber sich rankenden organischen Melodie sehen wir nun ab. Das Zusammenklingen der beiden *Pedes*, die in der Urzelle des Sprachtones „melodisch" gleich sind, deutet über Giraldus hinaus zunächst auf eine urtümliche Mehrstimmigkeit, die Zeilenmelodien im Quintabstand, wohl als Stimmlagen-Unterschied, absingt. Der nächste Schritt ist verschiedene Ausformung des Weisentypus und ein daraus sich ergebender einfacher Stimmtausch.

Eine weitere Andeutung für das Geschichtlich-Werden von Zeilenmelodien ergibt sich beim Eintreten der Satzmelodien in die vorliegende Komposition. Die *Pedes* bezeichnen nunmehr in der Gesamtanlage der Komposition eine Erscheinung, die man als *bordunieren* bezeichnet. Auf dem Gebiet des rein Instrumentalen wäre das Entsprechende die stets festgehaltene Quinte des Dudelsacks, die späterhin in der Kunstmusik eine so große Rolle spielt. Als *Bordun* also hätte die Zeilenmelodie fortleben können, auch als längst eine andere Art der Melodiebildung an die Stelle getreten war? Das bestätigt in der Musikgeschichte die Erscheinung in der Entwicklung der Orgelpunkttechnik, daß neben dem eigentlichen instrumentalen Einton-Orgelpunkt der „ostinate Baß" steht, der die hartnäckige Wiederholung einer Zeilenmelodie (natürlich in geschichtlicher Gestalt) ist. Im Grunde geht ja auch die Satzmelodie ursprünglich auf das Erlebnis eines Tones, des Haupt- oder Grundtones zurück (s. o. S. 545).

---

[1]) Darüber meine 'Geschichte der Fuge', Königsberg 1923, S. 20.



Damit kehren wir noch einmal zur musikalischen Erscheinungsform der Satzmelodie zurück. Von den Weisen der alten Jahresfest- und Lebensfest-Reihen hatten wir, ohne sie zu besitzen, auf Grund unserer früheren Feststellungen über Ritual- und Zauberlied sagen können, daß sie die Satzmelodie als musikalischen Aufbau haben müßten. Bestätigt das der Bestand, der in Volks- und Kinderreihen historisch geworden ist? — Für die Kinderreihen ist Zugehörigkeit zu unsern Typen I—III selbstverständlich. Und für die Volksreihen ergibt eine kurze Überprüfung des Bestandes, daß gerade die ältesten darunter die geschichtlichen Typen der Satzmelodie ganz unverfälscht zeigen, also auf eine alte Satzmelodie zurückweisen.

Den Typus I in 2 Formen hat etwa der alte, wohlbekannte Johannisreigen „Nimm sie bei der schneeweißen Hand“ (Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, Bd. 2, Nr. 323). Typus II ist uns vertraut aus den alten Liedern zum Maireihen oder Mailehen, etwa „Blakohl, Blakohl sein die besten Pflanzen“ (Böhme Nr. 319, 320, 325—27 u. a.). Das nachweisbar älteste Gut führt der Typus 3 auf den Plan. Zunächst die „Jubelmelodie“ der Echternacher Springprozession (IIIg, Böhme Nr. 311), die eigentlich eine alte heidnische Sommerfest-Begehung ist. Sie hat kein Wortgut mehr, aber ihre alte Schrittart hat sie bis in unsere Zeit bewahrt. Ganz ebenso der Reihentanz der Salzsieder zu Hall in Schwaben (Böhme Nr. 312) „Mein Mutter kocht mir Zwiebel und Fisch“, aus andern Gegenden als „S'isch no net lang daß g'regnet hat“. Im dreiteiligen Takt (IIIf) mit altem Rätseltext wird die Weise zum langen Tanz der Ditmarsen gesungen (s. u.). Endlich noch die Weisen des Siebensprungs, eines alten Erntetanzes, von denen die dritte (Nr. 316) den Typus 3 hat, die erste und zweite andere Anordnung der Kurzzeilen. Der ersten steht der Schwerttanz nahe, den ohne Wortgut noch Arbeau in seiner Tanzschule (Orchésographie 1588) mitteilt (Böhme Nr. 130)[1].

Zwei Punkte fallen auf. Die Tanzweisen bevorzugen die geschlossene Form der Typen. Darin aber darf man nicht etwa die klassische achttaktige Periode suchen; es ist die alte Zeilen- (oder Satz-)Melodie. Denn in manchen Volks- und Kinderreihen sind die Kurzzeilenformen immer noch ohne Schließung aneinandergereiht. Sodann haben manche Weisen das Wortgut verloren oder

[1]) Hier macht sich in der Melodie die abwärtsziehende Leittonbewegung der Quarte geltend, (tetrachordale Melodie), die Quint wird nicht erreicht.



verunstaltet; bei der Jubelmelodie etwa dürfen wir annehmen, daß es heidnisch-germanisch gewesen, der Weise aber im Mittelalter oder neuerer Zeit sich kein neuer Gebrauchstext mehr anbildete.

So bleibt als das eine Hauptmerkmal des alten Tanzliedes im Geschichtlichen die Satzmelodie dieser Art. Während uns auf deutschem Boden gerade mittelalterliche Belege für ihr Fortleben fehlen, hat Gennrich für die altfranzösische Periode den Nachweis erbracht[1]). Hier trägt das alte Tanzlied den Namen *Rotrouenge*. Sie ist bereits in den Bereich des Spielmanns gesunken und dort in der Mitte des 12. Jahrhunderts quellenmäßig nachweisbar, beliebt und weit verbreitet vor der Blütezeit der Lieder der Trouvères, die sie dann verdrängen. „Einige Langverse auf dieselbe Melodie gesungen, mit einem kurzen kadenzierenden Abschluß", das ist ihre Form, die der „Chanson de geste" entspricht[2]). — Ein zweites Hauptmerkmal ist durch die Eigenart der Satzmelodie bedingt. Gerade daß diesen Weisen eine Vierhebigkeit (nicht periodische Viertaktigkeit) innewohnt, läßt es zu, daß dieselbe Melodie bald im $^4/_4$-Takt, bald im $^3/_4$-Takt ohne eigentliche Änderung ihres Wesens erscheint (vgl. Typus IIIf.)[3]). Dies Nebeneinander von zwei Bewegungstypen innerhalb des gleichen Rhythmus bleibt für die geschichtliche Zeit ein Merkmal des alten deutschen Tanzes. Es ist der Unterschied zwischen Schreiten und Springen, der sich darin auswirkt. Enge Erdverbundenheit und -gebundenheit bezeichnet das erste, Gelöstheit von der Erde, Aufhebung der Schwere das zweite. Sehr schön hat z.B. Neocorus in seiner Chronik beschrieben, wie die Dithmarsen ihren „langen Tanz" nach diesen 2 Arten, als *Trymmcken-Dantz* und *Springel-Dantz* tanzen. Erst im 16. Jahrhundert wurde der alte Reigentanz dort allmählich durch den *Biparendanz*, den Paar-Tanz verdrängt. Da ist denn auch der Kreis zu Ende, den nur noch die Kinder voll erleben.

Wir hatten bisher vereinzelte Beispiele alter Tänze und Weisen gebracht, die im Zusammenhang mit besonders alten Volksgebräuchen oder in ständischer Vereinzelung, bei Handwerkern und Bauern

---

[1]) Fr. Gennrich, Die altfranzösische Rotrouenge. Halle 1925.

[2]) Gennrichs Untersuchungen lassen uns weiterhin der allmählichen kunstvolle Ausgestaltung der Form in literarischer und musikalischer Beziehung erleben.

[3]) Auch im Tanz selbst ist Wechsel von $^4/_4$- und $^3/_4$-Takt möglich, vgl. den schwäbischen 'Obendrauf' (Böhme Nr. 295).



sich erhalten hatten. Nun aber treten in diese Reihe auch zwei Tanztypen von wirklicher geschichtlicher Bedeutung. Die alte Reigenform im $^4/_4$- und $^3/_4$-Takt erscheint als die *Allemande* (16. und 17. Jahrh.) und der *Deutsche* (Ländler, des 18. Jahrhunderts). Über erstere sagt Arbeau in seiner obengenannten Tanzschule ebenso unklar als ahnungsvoll, daß sie „zu den ältesten Tänzen" gehöre. Er führt (Böhme I S. 124) eine Weise an; es ist dreimal die Langzeilenmelodie des Typus III, etwas linearisiert und in ihren Gewichtsverhältnissen ausgeglichen, die 2. Wiederholung ist scheinbar um einen „Takt" verkürzt, die beigegebenen Tanzschritte aber erweisen, daß die Vierhebigkeit unverändert geblieben ist. Wiederum zeigt sich der Gegensatz zur klassischen Taktperiode, die „Elision" eines Taktes annehmen müßte.

Wir können geradezu sagen, daß die Weise unseres Typus III g eine Allemanden-Weise ist. Ihre Gewichtsverhältnisse ergeben sich aus dem Vergleich mit I a; es ist in der Musikgeschichte das Merkmal der *Allemande*, daß sie den Akzent auf dem 3. Viertel des Taktes hat. Die Erklärung gibt der hier aufgezeigte Zusammenhang. Die *Allemande* ist noch Tanz-Lied, sie wird zwar nicht mehr im Kreis, aber noch in „langer Reihe" getanzt. Den Kreis noch erhalten hat der französische *Branle*, der ihr entspricht, von Arbeau als der „älteste" unter allen französischen Tänzen bezeichnet, ursprünglich Chorreigen mit Gesang und Spiel (Böhme Nr. 86 und 112).

Die *Allemande* kam im 17. Jahrhundert aus dem Tanz-Gebrauch. Ihre Weisen[1]) wurden zur gleichen Zeit in die Kunstmusik aufgenommen und dort verselbständigt. Dem Volke bleibt noch die Ausprägung der Weise im $^3/_4$-Takt (III f), nun schon als Paartanz, doch jedenfalls als Tanzlied, oder als gesungene Tanz-Einleitung (Schnaderhüpfl)[2]). Als Tanz wird sie, nun in den verschiedensten musikalischen Formen erscheinend, *Deutscher* oder *Schwäbisch* oder *Ländler* genannt.

[1]) Denn die alte Zeilenmelodie hatte inzwischen die mannigfachsten musikalischen Ausprägungen erfahren. Hier kann nicht der Ort sein, diese nach Typen zu beschreiben und zu belegen.

[2]) Curt Rotter hat in seinem Buche 'Der Schnaderhüpfl-Rhythmus' eine vorbildliche und erschöpfende Untersuchung der musikalischen melodischen und rhythmischen Typen dieser Weisen-Form gegeben. Weitere Untersuchungen dieser Art müssen folgen, vor allem für das Problem der Allemande (Typus III g). Tapperts 'Wandernde Melodien' sind in dieser Hinsicht ganz verfehlt.



Als letzter trauriger Überrest klingt noch in unsern „Tanzvergnügen“ der Großvatertanz[1]) oder Kehraus, der, als Tanzlied, getreulich die alte Weise bewahrt hat. Zwar ist sein 1. Teil Ländler-Art (Typus der Schnaderhüpfl-Weise), der zweite und dritte bringt umso reiner Typus II und III. Besser als alle Geschichte erzählen beide Namen vom Schwinden der alten Tanzweise, die allein fähig war, Träger eines bedeutsamen „Wortes“ zu sein. Sie war nicht bloß angenehme Leibesbewegung, sondern lebendige Anteilnahme des ganzen Menschen an einem Lied nach Inhalt und Form — ein umfassendes Erlebnis, an dessen Erringung wir heute wieder arbeiten.

Soviel vom Fortleben der alten Satzmelodie. Was bei der Tanzweise kurz angedeutet werden konnte, der Vorgang der geschichtlichen Umbildung durch literarische Ausgestaltung und musikalische Verselbständigung, der bereits im Mittelalter einsetzt, bedarf einer besonderen Untersuchung. Was hier gegeben werden kann, sind nur noch Hinweise auf das Fortwirken des Einflusses der alten Satzmelodie auf den musikalischen Bau. Sie erweist sich wirksam in der Architektonik der frühmittelalterlichen Sequenzen und Leiche, in dem Mosaikartigen der Formenbildung des Minnesanges[2]). Die mittelalterliche Musik arbeitet noch mit musikalisierten Zeilenmelodien. Das zeigt auch die französische Formenwelt der Zeit, die des *Lai* und *Descort*, das Refrainwesen des *Rondeau* und *Virelai*[3]). Endlich erscheint ihr Einfluß in dem „zusammengestoppelten“ Zeilenbau des protestantischen Chorales, der geradezu Zitate der alten Zeilenmelodie enthält. In ihm lebte auch zum letztenmal das alte Verhältnis von Wort und Weise, auf neuer Stufe allerdings, wieder auf. Und endlich suchte, aus einem neuen Gefühlsverhältnis zum Wort, das „Lied im Volkston“ des 18. Jahrhunderts in Anlehnung an das Kinderlied die alte Zeilenmelodie noch einmal erstehen zu lassen.

Diese Studie bedeutet ein erstes Vordringen in steinigen und unwegsamen Gebieten, von denen sich die musikwissenschaftliche Forschung bisher fernhielt. Die geistesgeschichtliche Betrachtung

[1]) Böhme Nr. 355.

[2]) Günther Müller, Studien zum Formproblem des Minnesangs. Deutsche Vierteljahrsschr. I, 1.

[3]) Fr. Gennrich, Musikwissenschaft und romanische Philologie.

mußte darauf führen, die Erforschung der vorgeschichtlichen Musik vom Sprachlichen aus zu versuchen. Hier wird weitere Klärung der Welthaltung der altgermanischen Zeit und reicheres Erarbeiten der verstreuten musikalischen Quellen, vor allem auch des skandinavischen Nordens, in wechselseitigem Dienst zu Ausbau und Vertiefung der Ergebnisse führen können. Ergänzend tritt der musikalische Teil der Volkskunde hinzu. Und schon jetzt zeigt sich, daß manches Rätsel der geschichtlichen Entwicklung der deutschen Musik[1]) nur von hier aus zu lösen sein wird.

---

[1]) Zum Geschichtlichen vgl. des Verfassers im Druck befindliche Abhandlung 'Die Tonkunst in altgermanischer Zeit; Wandel und Wiederbelebung germanischer Eigenart in der geschichtlichen Entwicklung der deutschen Tonkunst', Teil VI im Sammelwerk 'Germanische Wiedererstehung', hrsg. von Dr. H. Nollau, im Erscheinen bei C. Winter, Heidelberg.

Die Autobiographie des Abtes Wibert von Nogent[1].

Von Georg Misch (Göttingen).

In einem Abstand von ein bis zwei Generationen folgen einander im Verlauf des 12. Jahrhunderts die drei wesentlichen Autobiographien dieses Stadiums: Wiberts, des Abtes von S. Maria in Nogent, drei Bücher *de vita sua*, um 1115 von dem Sechzigjährigen verfaßt; 'Abälards Leidensgeschichte' und sein Briefwechsel mit Heloise, der mit zu der autobiographischen Produktion gehört, die der berühmte Philosoph um 1130, 50 Jahre alt, herausgab; die Autobiographie des Waliser Erzdiakons Girald de Barri, gleichfalls in der Reife des Lebens, von dem Fünfzigjährigen verfaßt, eine Darstellung seiner Taten, *de gestis suis*: sie fällt erst in die Zeit um 1200, also ein ganzes Menschenalter nach Abälard, aber der zeitliche Abstand zwischen dem in Paris heimischen Denker und dem mit Schwert und Feder kämpfenden Geistlichen aus dem Norden wird ausgeglichen durch die Überlegenheit von Abälards Persönlichkeit und Kultursphäre. So rücken die Selbstdarstellungen dieser beiden ungleichen Menschen neben einander und bieten sich dann als Beispiele dar für die zwei Hauptrichtungen des autobiographischen Schrifttums: die Seelengeschichte und den Tatenbericht. Der Übergang aber zu diesen beiden Werken von den früheren Formen her, die wir verfolgten, ist in Wiberts Lebensbeschreibung mit anzusehen. Sie zeigt zugleich das Aufkommen einer neuen Art, die an der Peripherie unserer Literaturgattung sich entwickelt: der Memoiren, und zwar der spezifischen Art von Memoiren, die auf demselben französischen Boden eine so breite Entfaltung erleben sollte.

1.

Es gibt kaum ein zweites Erzeugnis des autobiographischen Schrifttums, das schon durch den Zwiespalt der äußeren Form den

[1]) Aus dem 2. Bande der Geschichte der Autobiographie des Verfassers, dessen Erscheinen bevorsteht.

Übergang so offensichtlich machte wie diese Vita[1]), welche als Nachbildung von Augustins „Konfessionen“ höchst christlich als Sündenbeichte und Dank für die Gnaden des barmherzigen Gottes beginnt und an seinem Ende zu einem Dokument der weltlichsten Art der Menschenauffassung wird, der Auffassung des handelnden Lebens im Stil der Memoiren aus der Sphäre einer frivolen aristokratischen Gesellschaft. Und dies beides: die überlieferte, an die kirchliche Praxis der Beichte angeglichene Form der Konfession einerseits, die neu sich bildende Art der Memoiren andererseits, sind nur die beiden Extreme, zwischen denen eine ganze Reihe von Formen der Selbstdarstellung und Selbstbesinnung hier nebeneinander liegen.

Vielförmig ist diese Lebensbeschreibung: so wie das in ihr geschilderte Leben selbst. Es ist das Leben eines Mönches, aber das Mönchtum ist nicht der wesentliche Inhalt dieses Lebens, und auch nicht sein eigentliches Ziel. Unter der religiösen Konvention regen sich verhalten, verdeckt, aufbegehrend, die weltlichen Mächte der Zeit. Wibert, Franzose trotz des germanischen Namens, der in der Latinisierung — Guibertus — durchscheint[2]), stammte aus einem der freien Adelsgeschlechter Frankreichs, vom romanisierten Stamm der Franken in der Pikardie. Zum geistlichen Stand war er bestimmt worden noch bevor er das Licht der Welt erblickt hatte; in der schweren Stunde, als Mutter und Kind schon aufgegeben waren, beschloß die versammelte Familie das Gelöbnis vor dem Altar der heiligen Jungfrau: „wenn die Geburt gut endete, sollte das Kind, falls es männlich wäre, als eine Gott geweihte Gabe und ihm selbst zum Heil, unter die Kleriker gegeben werden, falls vom geringeren Geschlecht, der entsprechenden Profession zugeführt werden.“ Es war nur ein Akt der Verzweiflung; man wußte sich nicht anders zu helfen in der Not; Wibert erklärt: es war gerade Ostersonntag, deshalb konnte in der Kirche, obwohl

[1]) *Venerabilis Guiberti abbatis S. Mariae de Noviginto* (1053—1124) *De vita sua sive Monodiarum libri tres,* in Mignes 'Patrologia' (nach der ersten Edition von Dachery 1651) S. L. t. 156 coll. 837—962. — Inzwischen ist eine kritische Ausgabe erschienen, besorgt von Bourgin in der *Collection des Textes pour servir à l'étude etc. de l'histoire,* Paris 1907. Eine französische Übersetzung bei Guizot, *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France* t. 9–10, Paris 1825. Den Nebentitel 'Monodiai' (Einzelgesänge) konnte ich in dieser Verwendung zur Bezeichnung einer Autobiographie sonst nicht feststellen; bei Du Cange fehlt d. Wort.

[2]) Ebenso wie bei seinem Vater Eberhard — Evrardus; der Name ist nur zufällig einmal im Verlauf der Autobiographie erwähnt.



sie der Familie gehörte, ein Offizium eigens für die Mutter nicht veranstaltet werden. Das Gelübde ist gehalten worden. Auf der Burg seiner Väter wurde der junge Adlige für den geistlichen Stand erzogen. Der Vater, der mit seinem König in den Kampf gegen die Engländer gezogen war, starb frühzeitig; die Mutter, die ihren Liebling verwöhnte, ihn wie einen Prinzen anzog, sorgte für seine Erziehung: sie nahm für den kleinen, erst vierjährigen Knaben einen Kleriker aus der Burgstadt als „Pädagogus" ins Haus, und der hatte zweierlei zu lehren: „die Anfangsgründe der ganzen *honestas*" — „alles was zur Bescheidenheit, Sittsamkeit und Feinheit des Benehmens (*elegantia*) gehört" — und die „Grammatik" d. h. Lesen und Schreiben und die Worte richtig setzen im Latein. Mit zwölf Jahren wurde Wibert dann in ein Kloster getan. Indes war durch diese Entscheidung der Lebensgang nicht festgelegt; die geistliche Bestimmung als solche bedeutete für die aristokratische Familie keinen Vorzug, die Wünsche gingen in anderer Richtung. Über die Absichten seines Vaters erklärt Wibert: „Da meine hübsche Gestalt und die Lebhaftigkeit, die bei einem so kleinen Kind nur das Natürliche ist, nach seiner Meinung für die Welt taugten, so hätte er zweifellos das Gelübde gebrochen, sobald für mich die Zeit herankam, die *literae* (d. h. Latein[1]) zu lernen." Und der geistliche Sohn dankt Gott dafür, daß sein Vater vor der Zeit starb und so durch eine Fügung der Vorsehung vor dieser Sünde bewahrt wurde. Aber auch von seiner gottergebenen Mutter berichtet er, daß sie ihm in einer schwachen Stunde vorstellte, er sollt lieber ein Ritter werden als sich länger mit dem Latein quälen. Noch im Kloster verfolgten ihn in seine Knabenträume die Bilder von dem gewalttätigen Treiben draußen in der Welt, so daß er aufschrie und aus dem Bett sprang — „Bilder von Toten, hauptsächlich von solchen, von denen ich mitangesehen oder gehört hatte, wie sie durch das Schwert oder sonstwie auf eine gewaltsame Art umkamen."

Daß er ins Kloster kam, war die Folge einer inneren Wendung nicht in seinem eigenen Leben, sondern in dem seiner Mutter. Die schöne, begüterte, vielumworbene, aber auch viel bedrängte Witwe entsagte der Welt. Sie hatte zu Anfang ihrer Ehe durch

---

[1]) In dieser Bedeutung, als Gegensatz zur Muttersprache, wird der Ausdruck *literae* gebraucht. So sagt er über die Verhandlungen auf einem Konzil, das in Frankreich stattfand: *Fiebat autem res non materno sermone sed literis* (l. III, c. 4).

die Untreue ihres Gatten jahrelang die Leiden der Verlassenheit erfahren; was sie jetzt erlebte, deutet der Sohn nur dunkel an durch den Ausspruch eines Besessenen: „die Priester haben ihrem Leib das Kreuz auferlegt.“ Sie verließ heimlich Haus und Kinder, zog sich in eine Einsiedelei auf dem Lande, die dem Bischof von Beauvais gehörte, zurück und ließ sich dann in einer Abtei dieses Bistums, neben der Kirche des Klosters Sankt Geremar, ein Häuschen erbauen, in dem sie wie eine Nonne — jedoch von ihren Dienerinnen umgeben — lebte und bis zu ihrem Lebensende blieb. In dies Kloster folgte ihr zunächst der Lehrer, späterhin auch Wibert nach, der in der Zwischenzeit, plötzlich ohne Obhut unter seinen Brüdern und Vettern zurückgelassen, das weltliche Treiben durchkostet hatte. Hier hat er, fast ein Kind noch, das Mönchsgelübde abgelegt und als schlichter Mönch die längste Zeit seines Lebens zugebracht, studierend und schreibend unter den gelehrten Mönchen. Endlich, schon über fünfzig Jahre alt, wurde er zum Abt gewählt, in Nogent-sous-Coucy, nahe bei Laon.

Endlich — denn daß er Mönch geworden war, bedeutete weder für die Familie noch für ihn einen Verzicht auf eine Stellung in der Welt, die seiner Herkunft entspräche. Zwischen geistlichen und weltlichen Würdenträgern war kein so wesentlicher sozialer Unterschied in dieser Zeit, in der die Kirche ihre politische Macht noch unbestritten entfaltete und anderseits in der Kurie Simonie und Priesterehe nichts Ungewöhnliches waren. Auch für Wibert sollte auf diesem verbotenen Wege, durch Druck mit der feudalen Gewalt von Bruder und Vetter, durch Ausnutzung des päpstlichen Kampfs gegen die Priesterehe, durch Spekulation auf den baldigen Tod dieses oder jenes Würdenträgers, ein Kanonat, eine Abtei, ein Bistum gesichert werden. Die Mutter selbst hatte ihre Hand dabei im Spiele, sie, die für sich in strenger Askese lebte, die ihre Schönheit Gott geopfert hatte, ihr schönes Haar zuerst, an das sich der Abt noch aus seiner Kindheit wehmütig erinnert: „das herabwallende Haar, das den Frauen als höchster Schmuck zu dienen pflegt.“ Und er selber ließ sich treiben, der weltliche Ehrgeiz, die „Ambition“ stachelte seinen Studieneifer. Das ist eine der Hauptsünden, die er zu beichten hat — eine Gedankensünde; denn die Bemühungen der Verwandten verliefen ohne Ergebnis.

Er hat es nur bis zum Abt gebracht. Und er dankte seine Wahl dem Ruf, den er sich selbst erworben hatte, seinem Ruf als Lateinkundiger, als geistlicher Redner und theologischer Schrift-

steller. Diese Bildung *in literis* ist das andere Hauptthema seiner Selbstbekenntnisse aus der Klosterzeit. Auch hier ist ein weltlicher Zug, nicht bloß in seiner Schriftstellereitelkeit, sondern auch in der anfänglichen Richtung seiner Studien. Er erzählt, daß er, ehe er sich in die heiligen Schriften vertiefte, sich an den Dichtern der „Heiden“ (*ethnici*), ergötzte, „den Ovidischen und Bukolischen Schriften“, und selber Liebesgedichte verfaßte, auch schlüpfrige wie ein Mönch, erst offen, dann, als er ermahnt wurde, heimlich und anonym. Er hat einen Traktat über die Jungfräulichkeit geschrieben: da sagt er im Rückblick auf diese Poeterei seiner Jugend, daß die *ars metrica* „die Begleiterin von Überhebung und Ausschweifung, *tumor et lascivia*, zu sein pflegt“ [1]). In der Selbstbiographie finden sich neben der Überfülle von Bibelstellen auch vereinzelte Zitate aus Ovid, Vergil, Sallust und Anspielungen auf antike Helden und Mythen [2]). Er wollte seine Begabung für die *literae* nicht verkannt sehen; die Qualen, die ihm der „Grammatik“-Unterricht einst bereitete, erklärt er aus der Unfähigkeit seines Lehrers; dieser war der Ungebildete (*rudis*): „hätte er das, was er zu lehren versprach, nur selber gekonnt, ich fürwahr war für einen Knaben sehr gut dazu fähig, das aufzunehmen, was er richtig gesagt hätte.“ Er wollte aber auch das eigene Bemühen anerkannt wissen, das ihn auf diesem Wege vorwärts brachte; ein gut Teil seines Selbstgefühls beruht darauf, und so stellt er den „Intellekt“ unter die Güter, bei deren Besitz eigenes Verdienst dabei ist. Eine entscheidende Wendung in seinem ganzen geistigen Leben muß man erwarten, wenn man hört, daß er mit einem überlegenen Menschen, dem größten Theologen der Zeit, Anselm, dem späteren Erzbischof von Canterbury, in Berührung, ja in dauernden Umgang kam. Er rühmt sich seiner Gunst: „er erwies mir mit solcher Emsigkeit die Wohltat seiner Unterweisung, bemühte sich darum mit solcher Beharrlichkeit, daß ich allein der einzige und vorzügliche Grund seiner häufigen Besuche in unserm Kloster zu sein schien“. Und er spricht von Anselm als „dem unvergleichlichen Manne, in seinen Lehren wie in der Heiligkeit seines Lebens.“ Wie weit er für das Heilige empfänglich war, wird seine Selbstbiographie zeigen. Deutlich ist: durch Anselm bekam er ein wissenschaftliches Fundament; den Schlüssel zum Verständnis der heiligen Schriften.

[1]) *De virginitate praefatio,* Migne l. c. Col. 579.

[2]) Inzwischen zusammengestellt von G. Bourgin in seiner Ausgabe der *vita* a. a. O. S. XXX.

Die Auslegungskunst und hermeneutische Theorie, die der große Scholastiker ihm mitteilte, zeigte ihm den Weg der Theologie, auf dem er sich dann selber bewegte; er beschränkte sich dabei, wie er erklärt, speziell auf den „moralischen Sinn“, in dem er die Bibelstellen interpretiert, wie das auch in seiner Selbstbiographie sich geltend macht. Hier setzt seine theologische Produktion ein, sein Erfolg als Prediger, sein innerer Aufstieg, dem schließlich, nach zwanzig Jahren, die Wahl zum Abt folgte.

Diese ganze Zeit seines Lebens bis zur Übersiedlung nach Nogent-sous-Coucy (1104) ist in dem ersten Buch der *vita* behandelt und bildet den eigentlichen autobiographischen Teil der Schrift. In den folgenden beiden Büchern erweitert sich der Rahmen über den Umkreis der privaten Existenz und des Klosterlebens überhaupt hinaus auf die Zeitereignisse in der großen politischen und kirchlichen Welt, an denen er, in seiner Stellung als Abt mithandelnd oder als Zuschauer aus der Nähe, Anteil nahm. Die große Rolle in der Welt, die er von Kind an erträumt hatte, ist ihm nicht zugefallen. Seine neue Abtei war klein und unbedeutend, eine junge Gründung, noch dazu durch die Übermacht der in Nogent ansässigen Barone, der Herren von Coucy, beschränkt. Aber sie gehörte zu dem Bistum von Laon, und Laon spielte damals noch eine große politische Rolle: Wibert sieht in Laon die eigentliche französische Hauptstadt, *caput hujus regni* (III, c. 11), die königliche Stadt par excellecense unter den Städten von ganz Frankreich (III, 13). Und die Ereignisse, die er hier miterlebte, erheben sich zu geschichtlicher Bedeutung. Er erlebte die Anfänge der Befreiung der Städte, die sich teils auf dem friedlichen Wege einer „Einung“, teils in blutigen Kämpfen vollzog, an denen der Adel, die Bischöfe, der König in wechselnder Parteistellung beteiligt waren. Und er hat das, was er davon sah und hörte und begriff, mitten im Sturm der Ereignisse aufgezeichnet. Er hatte auch die Kreuzzugspredigt miterlebt — er ist wahrscheinlich auf der Kirchenversammlung zu Clermont (1095) mit dabei gewesen, als der erste Kreuzzug beschlossen wurde —, aber davon erzählt er in seiner Lebensbeschreibung nichts: diese große geschichtliche Aktion ließ sich nicht in das persönliche Leben eines Einzelnen eingliedern; Wibert hat den Kreuzzug in einem eigenen Werk dargestellt, das — anders als seine Autobiographie — einen literarischen Anspruch macht, dem berühmten: ‘Gesta Dei per Francos’. Die patriotische Tendenz, die dieses Werk schon im Titel zur Schau trägt, kommt dort auch

einmal persönlich, in anekdotischer Weise, zum Ausdruck, mit der charakteristischen Konzentration des Nationalstolzes auf den Vorzug Frankreichs, die allerchristlichste Nation zu sein, und mit der ebenso bezeichnenden Auskehr gegen die „Teutonen“, die dem Papst zu trotzen wagen. Er erzählt von einem Gespräch, das er mit einem Erzdiakon von Mainz hatte, wie er dessen Spott über die Unterwürfigkeit der Franzosen dem Papst gegenüber — der Deutsche „ging so weit, die Franken höhnisch Francones zu nennen“ — abfertigte: „Wenn Ihr die Franken für so schwächlich oder feige hält, daß Ihr durch Eure Späße einen Namen glaubt insultieren zu können, dessen Celebretät bis zum Meer Indiens verbreitet ist, so saget mir doch bitte: an wen hat sich Papst Urban gewandt, als er Hilfe gegen die Türken suchte? Nicht an die Franken? Hätten nicht sie mit ihrer Aktivität und ihrem Mut dem Vordringen der Barbaren eine Schranke gesetzt, so hättet Ihr Teutonen alle, deren Namen sogar unbekannt ist, nicht zu irgend etwas nütze sein können. Nach diesen Worten ließ ich ihn stehen“[1]). Solche Erlebnisse, die in den Zusammenhang des heiligen Kreuzkrieges gehören, sind aus der Beschreibung des eigenen Lebens ausgeschaltet. Dagegen sind „die Tragödien von Laon“ das ausdrückliche Thema des ganzen dritten Buchs der *vita*, das einen Umfang wie die beiden anderen zusammen hat. Die Darstellung, die er dort von dem Aufstand der Bürger gibt, der Anno 1112 in Laon erfolgte, ist — nach dem Urteil des Historikers Guizot[2]) — „die lebendigste und detaillierteste Geschichte einer französischen Kommune in dieser Epoche.“ Und so kommt in diese Selbstbiographie, die durch die verschiedenen Kreise des privaten Lebens auf der Burg und im Kloster führt, zuletzt auch noch die politische Aktion der kirchlichen und feudalen Machthaber herein und der Ansturm der losgebundenen Volksmasse, angeschaut in blutigen Bildern von der gegenwärtigen geschichtlichen Wirklichkeit, deren Schatten einst den Knaben in seinen Klosterträumen erschreckt hatten. —

Das ist der bunte Stoff. Wie wird er gesehen, wie gegliedert, was wird zum Gegenstand der Besinnung gemacht? Die Form der Schrift muß darüber Aufschluß geben.

Eine einheitliche geschlossene Form hat die Schrift nicht. Aber gerade dieser Mangel ist das Aufschlußreiche. Zunächst,

---

[1]) *Gesta Dei per Francos* l. II c. 1.

[2]) *Collection des mémoires,* a. a. O. S. V.

wenn man dieses menschliche Dokument aufzuschließen sucht — die erste voll ausgeführte Selbstbiographie seit Augustin; die Schrift füllt, im ersten Druck in Großfolio siebzig Seiten —, sucht man nach der Einheit, aus der das Ganze gegliedert wäre. Aber sie ist nicht zu finden. Weder aus der Persönlichkeit des Autors geht ein Zusammenhang hervor, der dem Ablauf des Eigenlebens eine innere Form gäbe und in der Rückschau des Alters festgehalten würde, noch aus der christlich religiösen Beziehung aller Dinge auf Gott. Die Person des Autors tritt streckenweis und im Fortgang der Schrift immer mehr, am Ende ganz zurück. Die christliche Form der Konfessionen sollte zwar nach der ausdrücklichen Absicht des Autors die ganze Selbstdarstellung bestimmen, aber auch sie fällt stückweise und schließlich vollständig ab. Auch einen Abschluß hat das Buch nicht; es endet abrupt, nur mit einer Formel anzeigend, daß es zu Ende ist: „Mit der erhabenen Schutzherrin des Himmels und der Erde, Maria, samt Dionysios, dem Herrn von ganz Frankreich, will ich das Buch schließen“ — eine zweistimmige Formel, Gott und Frankreich; die Geteiltheit der ganzen Lebensstimmung bekundet sich darin. Denn auch die schlicht natürliche Form der äußeren Folge, der Fortgang der Lebensgeschichte am Faden der Zeit, ist hier nicht maßgebend, jedenfalls nicht in dem ersten, eigentlich autobiographischen Teil der Schrift.

Sie hat keine Einheit, ist kein Ganzes, sondern aus verschiedenartigen Teilen zusammengesetzt. Die Form des Ganzen entzieht sich nicht bloß dem Blick, der nach achthundert Jahren auf das Buch fällt, sondern sie ist nicht da — weil der Mann selbst, indem er sich zur Schau stellt, sich dem Blick entziehen möchte. Der Mangel an Form kommt nicht aus einer Unfähigkeit zur Komposition. Wibert, der ein seiner Kunst bewußter Schriftsteller ist, ein Zeuge für die Wiedererstehung der *literae* in seiner Zeit, verfährt bei der Gliederung planmäßig. Die Autobiographie tritt zwar nicht mit dem literarischen Anspruch auf wie die Geschichte des Kreuzzugs und die theologischen Kommentare und moralischen Traktate Wiberts; sie gibt sich als ein bloßes „opusculum“, und die geringe Geltung, in der das autobiographische Schrifttum stand, erlaubte eine Lässigkeit in den Übergängen, der Satzbildung und auch dem einzelnen Ausdruck, die besonders in den vielen latinisierten Worten aus der Vulgärsprache hervortritt und das Latein bei aller Geschmeidigkeit undurchsichtig und oft recht schwer verständlich

macht[1]). Aber damit geht ein unverkennbarer rationaler Zug zusammen, in der Vorliebe für Abstrakta und Substantiva, in diskursiv zugespitzten Wendungen nach Rhetorenart, im Periodenbau und auch in der Disposition: er gibt für die einzelnen, durch einen Einschnitt auch äußerlich markierten Teile das Thema im voraus an. Die Formlosigkeit ist keine Sache der literarischen Kultur, sondern ein Ausdruck der wesentlichen Zusammenhanglosigkeit des Lebens in sich selbst, die aus seiner Geteiltheit zwischen Gott und Welt entspringt. Was ihn eigentlich bewegt, das wagt sich nicht offen hervor, gewinnt keine gestaltende Kraft zum Ganzen, sondern versteckt sich in konventionellen Formen, die nur stückhaft zusammengesetzt werden können.

Die einzelnen Teile, die durch einen Bucheinschnitt oder die Angabe des Themas abgegliedert werden, sind jeder ein Stück für sich, nach Form und Ton verschieden. Die eigentliche Selbstbiographie ist ein solches Stück, das in sich zusammenhängt, dann die Geschichte der Abtei von Nogent, dann die Tragödie von Laon. Ihre äußere Form aber erhalten diese Teile von vorhandenen Gattungen des Schrifttums: den Konfessionen nach dem Vorbild Augustins, der Klosterchronik in Verbindung mit dem Tatenbericht, der Wundererzählung, Legende, der politischen Zeitgeschichte. Diese Formen sind ziemlich reinlich gesondert, dem wechselnden Inhalt der drei Bücher entsprechend, aber sie selbst sind keine einfachen Stilformen, sondern komplexe Gebilde, und die Elemente, die in ihnen verbunden sind in der Weise, daß dieses oder jenes überwiegt, greifen von dem einen Teil in den andern über, so daß sie dessen Form mitfärben: Anruf an Gott in Sündenbekenntnis und Lobpreisung, Visionen, von Gott oder „Dämonen" gesandt, rationale Besinnung in moralischer Kritik oder kausaler Erklärung, Studiengeschichte und Schriftenbericht, memoirenhafte oder historische Vergegenwärtigung der Umwelt oder der allgemeinen Zeitlage. Diese verschiedenartigen Elemente sind eingetragen auf einem fortlaufenden Grunde, der wie die Untermalung eines Bildes die bunten Farben trägt; er läuft einheitlich fort, aber wiederum nicht als religiöse Stimmung eines Bekenners

---

[1]) Vgl. die Zusammenstellungen und die Urteile über Wiberts Sprache bei Bourgin a. a. O. S. XLIX. — In der Übersetzung, die unten von einigen Stücken versucht ist, kommt das nicht mit zum Ausdruck; das Wesentliche, das dort gezeigt werden soll, ist etwas Anderes.



oder als Selbstbekundung einer starken Persönlichkeit, sondern: einfach als Freude am Erzählen.

Wibert ist ein großer Erzähler vor dem Herrn. Das Sehen dieses Mönches ist sinnenstark und verstandesscharf, er vergegenwärtigt das Erlebte leibhaftig, trotz der vorherrschenden Richtung auf innerliche Dinge, seine Darstellung ist reich an bezeichnendem, in die Augen springendem Detail; während seine allgemeinen Reflexionen meist etwas Imitiertes haben, beobachtet er objektiv, überlegen, kritisch das Gebaren der Menschen in einer bestimmten Situation, und wenn die Erzählung in freien Fluß kommt, setzt sie sich ab in runden Einzelszenen von sprechender Lebendigkeit. Die Farben, die er da aufsetzt, leuchten. Ob es sich um Angelegenheiten der empirischen Wirklichkeit, eine Szene aus dem familiären Alltag, eine menschliche Situation im Kloster, eine große politische Aktion handelt oder um die jenseitigen Dinge der christlichen Glaubenswelt, das macht dabei keinen wesentlichen Unterschied. Was in der andern Welt vor sich geht, kommt durch Träume und Visionen ebenso zur Anschauung wie das sinnfällig Sichtbare, es ist dicht bei einem, so ganz handgreiflich, heidnisch-katholisch — es sind gar nicht zwei Welten, die durch eine Kluft getrennt wären, sondern Diesseitiges und Jenseitiges reiht sich aneinander, durchdringt sich, erklärt sich gegenseitig, und der Übergang erfolgt mit kindhafter Leichtigkeit. In dem objektiven Gefüge dieser zweischichtigen Wirklichkeit, das alle Einzelheiten der Existenz umfaßt, ist die Einheit verborgen, die das Leben in sich selbst nicht hat. Wir verfolgen das im einzelnen.

Der erste Teil, die Lebensgeschichte bis zum Ende der Klosterzeit (I, c. 1—19), hat die Form der Konfessionen. „Ich bekenne Dir, allmächtiger Gott, meine grenzenlosen Irrungen in der Abkehr von Dir und die Rückkehr, die Du mir doch eingegeben hast, immer wieder aus dem inneren Jammer zu Dir": so beginnt er, aus dem Sündenbekenntnis erhebt sich in typischer Weise die Zuversicht auf die Barmherzigkeit Gottes und der Dank für die Gaben seiner Gnade, der sich dann zur Betrachtung des eigenen Lebens ausbreitet. Und im Verlauf der Erzählung bleibt diese Stellung des reuigen Sünders, der im Angesicht Gottes seine Bußfertigkeit und Zuversichtlichkeit bekundet, der Form nach streng gewahrt; Gebote und Anrufe an Gott, die das Ganze durchziehen und die erzählenden Partien umrahmen, nehmen jene gegensätzliche Bewegung immer wieder gleichmäßig auf und begegnen so der

naiven Hingabe an die Wirklichkeit, auch im sprachlichen Ausdruck antithetisch nach der Art der Augustinischen Rhetorik und mit gehäuften Bibelstellen predigthaft gestützt. Nur selten vergißt der Autor die von ihm eingenommene Stellung und redet von Gott in dritter Person. Doch das ist nur die äußere Form, die sich auf den Stoff des eigenen Lebens übertragen ließ oder vielmehr die literarische Behandlung desselben überhaupt erst ermöglichte. Die literarische Behandlung — denn von dem Enthusiasmus des großen Bekenners ist hier nichts. Die katholische Form ist wie ein Rahmen, der den Abstand vom Bilde gibt, und was in ihr eigentlich Platz greift, ist nicht das innige Unmittelbare der religiösen Ergriffenheit — von dem Gekreuzigten ist überhaupt kaum die Rede —, sondern vielmehr eine reflektierte Stellung zum eigenen Leben und auch sogar zu Gott. So selbst wenn Wibert sich an die heilige Jungfrau wendet, in einem seiner innigsten Gebete (bei der Erzählung von dem Gelöbnis vor seiner Geburt):

„... Siehe, ich gestehe von mir, daß ich eigens Dir zum Geschenk gegeben bin, und ich leugne nicht, daß ich trotzdem oft mich Dir genommen habe, wissentlich und tempelschänderisch. Habe ich mich Dir nicht entzogen, der ich meinen stinkenden Willen Deinem Geruch vorgezogen habe? Aber wenn ich auch so viele Male mich durch Betrug von Dir kehrte, ich bin doch zu Dir und durch Dich zu Gottvaters und Deinem einzigen Sohn zurückgekehrt, zuversichtlich, weil ich meiner Darbietung gedachte .... Wenn durch die immer wiederholten Sünden eine furchtbare Verhärtung in meinem Herzen entstehen will, erweicht mich die gleichsam von Natur mir eingeborene Rückwendung zu Dir, und wenn ich im Anblick meiner selbst, in der Betrachtung meiner Jämmerlichkeiten verzweifelnd ermatten möchte, fühle ich in meiner armen Seele das eingeborene Vertrauen auf Dich wachsen, das mich wieder belebt. Mein Gedanke dabei ist nämlich, daß Du, mögen die Übel, in die ich verstrickt bin, noch so groß sein, Dich meinen Nöten doch nicht versagen kannst, wenn ich wagen darf, das zu sagen, weil Du mir das schuldig bist (*ex debito*); denn wenn Du den, der Dir im Mutterleibe dargeboten ist, nicht ansehen wolltest bei seiner Abwendung von Dir, ihn nicht aufnehmen wolltest bei seiner Rückwendung, dann würde ich führwahr mein Verderbnis mit gerechtem Grund Dir zuschreiben. Denn es eignet Dir, daß Du kannst, wenn Du willst; die Macht des Sohnes wird erkannt wie sie auf die Mutter überströmt: bei wem sollte ich also eher mein Heil suchen

(*exigere*) als bei Dir, zu der ich wie ein Leibeigener rufen kann: „Dein bin ich". Aber ich will dies lieber ein ander Mal mit Dir überlegen (*ratiocinari tecum*) ... "[1]).

Wie hier die Bindung an Gott als ein Rechtsverhältnis und der Verkehr mit Gott als eine Konversation erscheint, löst sich das Sündenbewußtsein in das der moralischen Schwäche und diese wiederum in den Irrtum auf; indem Wibert seine Sündigkeit bekennt, kennzeichnet er sich als den schwächlichen Charakter, der er ist: „immer sündigend und mitten in den Sünden zu Dir zurückkehrend".

Der Zweck der Beichte ist die Selbsterkenntnis, Selbsterkenntnis als Weg zur Gotteserkenntnis; der Gegensatz von Sünde und Gnade geht in solchen Überlegungen in das logische Verhältnis konträrer Begriffe über, die sich gegenseitig fordern. „Wenn ich jetzt, gütiger Gott, nach den Räuschen meines inneren Menschen zur Besinnung komme vor Dir, so fehlt mir wenigstens nicht, mag's auch sonst nichts fruchten, die Erkenntnis meiner selbst. Und wie sollte mir das Wissen von Dir aufglänzen, wenn ich für den Anblick meiner selbst blind wäre? Wenn ich, wie Jeremias sagt, ein Mann bin, der sein Elend sieht, so folgt, daß ich geflissentlich das suchen muß, was diesen Mangel ergänzt. Und umgekehrt: wüßte ich nicht, was gut ist, woher sollte ich das Böse kennen und verwünschen können? Kännte ich die Schönheit nicht, niemals verabscheute ich die Häßlichkeit. Da somit dies beides feststeht: daß ich, indem ich mich erkenne, Dich zu kennen trachte und im Genuß des Wissens von Dir mich nicht mißkennen kann, so ist es angemessen und besonders heilsam, durch Konfessionen dieser Art in ständigem Forschen nach Deinem Licht meinen Verstand (*ratio*) von der Dunkelheit zu befreien, auf daß er, für immerdar erleuchtet, fortan niemals von sich selbst nicht wisse." (I, c. 1).

So dient hier die Form der Konfessionen im Grunde dazu, für die Aufklärung des Verstandes in der Selbstbesinnung Raum zu schaffen. Diese Wendung ist eine grundsätzlich bewußte. „Warum ergeht der Ruf an Gott: 'Führe uns aus unseren Nöten'!, wenn nicht deshalb, weil die Verderbtheit unserer Natur uns zur Knechtschaft unter der Sünde, ob wir wollen oder nicht, verdammt? 'Ich sehe mich gefangen in der Sünde Gesetz, welches ist in meinen Gliedern; denn das Gute, das ich will, tue ich nicht, sondern das Böse, das ich nicht will, das tue ich'. 'In der Tiefe der Sünde, wo der

---

[1]) I, c. 3, cf. c. 16 u. a.



Gottlose hinkommt, da kommt Verachtung'... Verachtung in Verzweiflung aus der Übermacht der Sünde muß diese Tiefe sein, 'in der kein Grund ist', in der es kein Erbarmen gibt ... und doch hat sie einen Boden: denn wenn die Seele auch ungeheuren Sünden ausgeliefert ist, so besitzt sie doch immerhin so viel Verstand, daß sie daran gehindert wird, durch den grenzenlosen Abgrund zu fallen, ohne ihre ganze Schlechtigkeit bei sich zu überdenken"[1]).

Die Reflexionen des Verstandes, die solchermaßen das Motiv der Autobiographie legitimieren, sind im wesentlichen moralisch (zuweilen auch pädagogisch) gerichtet. Und auch das ist prinzipiell begründet. Wibert verfährt bei der Selbstbesinnung so, wie er in seinen theologischen Schriften bei der Bibelexegese verfährt. Dort ist ihm der moralische Sinn der Schriftstellen das Wichtigste, und diese Bevorzugung rechtfertigt er: „Nach meinem Urteil halte ich dafür, daß heutzutage das Moralische nützlicher ist als das Allegorische, da der Glaube (*fides*) von Gott her unversehrt feststeht, die Sitten dagegen beinahe bei allen durch Laster aller Art verdorben sind"[2]). Die moralische und pädagogische Kritik soll der Autobiographie die literarische Würde geben, die sie als solche noch nicht hat: „Ich habe mir vorgenommen, die gegenwärtige Materie in Anbetracht ihrer Dürftigkeit (*tenuitas*) mit Verstand zu würzen, damit man dieserhalb doch urteilen könne, daß es sich lohnt, wenn man das andere auch — und mit Recht — für weniger schätzenswert erachten sollte"[3]).

Aber diese Abwandlung der Konfessionsform ist doch nur die eine und mehr nach außen gewandte Seite. Die Macht des großen Vorbildes, das Augustin gegeben hatte, greift tiefer und bestimmt die innere Form, in der die Phantasie das Bild des eigenen Lebens aus der Erinnerung gestaltet. Hier zuerst können wir einen solchen Eindruck des Augustinischen Kunstwerks feststellen, der weit hinausreicht über die Nachahmungen der 'Konfessionen' seit dem 5. und 6. Jahrhundert[4]). Den metaphysisch-religiösen Zusammenhang der Lebensgeschichte freilich kann der Mönch des XI. Jahrhunderts nicht erfassen; das wird, auf einer höheren Stufe des religiösen Lebens, erst Seuse gelingen. Aber

---

[1]) I, c. 16. Vgl. hierzu Augustinus, Confessions II 3, 5 und Bd. I der Geschichte der Autobiographie S. 415.

[2]) I, c. 17 fin.

[3]) I, c. 5 Migne col. 846.

[4]) Vgl. a. a. O. Bd. I S. 440 ff.

Wibert vermag doch der inneren Anlage von Augustins Bekehrungsgeschichte soweit nachzukommen, daß er einzelne Formbestandteile derselben, die ihn besonders berühren, selbständig nachbildet, und damit kommt ein konstruktiver Zug in die Komposition hinein. So gibt er seiner Mutter eine beherrschende Stellung, die der Rolle Monnicas in den 'Konfessionen'[1]) entspricht, und er tut das, obwohl die zarte Figur der schönen tugendreichen Dame aus der französischen Aristokratie recht anders gezeichnet ist als die symbolische Gestalt von Augustins Mutter: gleich Monnica wie ein Schutzgeist über den Anfechtungen des Sohnes schwebend, steht sie doch zugleich auf dieser Erde mit ihrer wankelmütigen Zärtlichkeit für ihn. Der Beginn der Erzählung mit ihrem Jugendbilde dient zugleich dazu, den natürlichen Anfang einer weltlichen Selbstbiographie mit Geburtstag und Familie herzustellen. Vor allem aber tritt jetzt das ein, was bei Augustin durch die Einfügung der Visionen Monnicas in den inneren Gang der Seelengeschichte vorbereitet war: die Visionen und Traumgesichte breiten sich mit jener jenseitigen Handfestigkeit im Phantasieleben eines mittelalterlichen Menschen über die ganze Existenz aus, so daß ein magischer Gnadenzusammenhang in die Lebenswirklichkeit hineintritt, der die handelnden Personen durch das Reich der Seelen und Geister hindurch verbindet. Die drei Hauptpersonen aus seiner Jugendgeschichte — neben Mutter und Sohn noch der Lehrer, jener *grammaticus* — sind über die Tagesbeziehungen hinaus miteinander verbunden durch eine konzentrische Richtung auf diese jenseitige Welt, aus der alle inneren und äußeren Wendungen des Lebens, von Gott gefügt, hervorgehen und, weil von Gott vorherbestimmt, auch im voraus sichtbar sind und in der auch noch allerhand anderes Lebenswichtige oder sonst Interessante zu sehen ist. Solche Gesichte gelten als eine Auszeichnung, nicht bloß im Sinne eines Charisma, sondern einer „Ehrung" durch Gott. Freilich steht nicht von vornherein fest, ob sie als Gnadengabe von Gott oder als Anfechtung vom Teufel und den „Dämonen" kommen; das tritt erst in ihrer seelischen Wirkung zutage[2]). Sie wirken. So werden sie nicht erst vom

[1]) Ebenda S. 423f.

[2]) Speziell für die Visionen vom Fegefeuer ist das Kriterium angegeben: „Bei dieser Art von Visionen ist kein Zweifel, daß sie von Gott kommen. Nämlich: wo nicht eine Sicherheit daraus entsteht, daß die Schönheit des Lichts falsch aufgenommen wird, wo vielmehr die dargebotenen Bilder von Schmerz und Strafen zu Gebet und barmherzigen Werken treiben, wo offenbar die Heilmittel

Autor in die Darstellung seines Lebens eingefügt, sondern im handelnden Leben selbst von den Beteiligten miteinander besprochen und gedeutet, und greifen so als Motiv für eine wichtige Entscheidung oder als Warnung oder Quelle der Zuversicht in den Gang des Geschehens ein.

So kommt z. B. der Entschluß des *grammaticus*, seine Schüler aus der ganzen Burgstadt aufzugeben und nur den vierjährigen Wibert „pädagogisch" zu betreuen, auf Grund eines Traumes zustande. Der Kleine kommt in sein Schlafzimmer, an der Hand eines ehrwürdigen Alten; auf dessen Geheiß: „geh zu ihm! er wird Dich sehr lieb haben" läuft er zu ihm an's Bett und bedeckt ihm den Mund mit Küssen, so daß er erwachend eine Zuneigung zu dem Knaben fühlt, die alle Bedenken vertreibt. Und derselbe Alte — jedenfalls möchte Wibert meinen, es sei derselbe gewesen — erscheint dem Lehrer dann nach Jahren wieder, als sein Zögling auf den Abweg einer „alle *honestas* vergessenden" Poeterei geraten ist, klärt ihn über die Gefahr auf, stärkt in ihm aber zugleich auch das Vertrauen auf das bessere Selbst des Verführten: „Ich will, daß du mir Rechenschaft gibst über seine lateinischen Sachen. In Wahrheit ist die Hand, die das geschrieben hat, nicht seine eigene." Die inneren Zustände, die sich dem Auge eines andern entziehen, und auch das geheime Trachten, von dem man sich selber nicht Rechenschaft gibt, werden auf diesem Wege ans Licht gebracht. Und der Verlauf der seelischen Vorgänge ist dann in der Regel so, daß die sündigen weltlichen Regungen oder vorbestimmten Ereignisse, indem sie solchergestalt von andern entdeckt werden, *eo ipso* die entsprechende Reaktion gemäß dem göttlichen Willen, in Umkehr und Besserung nach sich ziehen — oder es wird doch wenigstens dem Sünder himmlischerseits seine Rechnung bestätigt, daß die Allbarmherzigkeit es schon noch bewirken werde, „daß eine fromme Veränderung in seinem lockeren Leben sich vollziehe"[1]). Besonders der Mutter wird jeder gefährliche Zustand seiner Seele in Gesichten offenbart; die ahnende Liebe und Sorge, mit der sie ihn umhegt, nimmt die Form von Heilsvisionen und Angstträumen an, die dann in Erfüllung gehen. „Du Herr weißt, wie

des Gottesdienstes von den Toten, ja sogar von Engeln, die für die im Glauben Gestorbenen sorgen, verlangt werden und man sie darbietet, ist dies ein genügender Beweis dafür, daß die Gesichte von Gott kommen; denn die Dämonen betreiben nie etwas, was jemandem zum Heil dienen könnte" I, c. XVIII.

[1]) col. 873.

sie mit dem inneren Auge mir das Gute und das Böse sagte, das mir begegnen werde, wenn ich einmal irgendwo emporkäme .... Durch zahllose Visionen in meiner oder anderer Gestalt sah sie immer schon, was lange Zeit danach eintreffen sollte .... Wie sie mich mahnte, die Begierden von der Seele fernzuhalten! wenn sie mir das viele Unglück und die Widrigkeiten, die ich erfahren habe, aufs bestimmteste zusagte, wenn sie dann über meine schwankende Jugend seufzte und durch das Für und Wider der Gedanken mein schweifendes Streben zu zügeln suchte: wer sie so reden hörte, der hätte sie nicht für die ungebildete (*illiterata*) Frau, die sie war, sondern für den beredtesten Bischof gehalten"[1]).

Der jenseitige Verkehr der Seelen kann einem Toten ebenso wie den Lebenden gelten. Das Bild des früh verstorbenen Vaters tritt solchergestalt aus dem Hintergrund hervor, in einer der bewegtesten Visionen der Mutter. Sie findet ihn im Fegefeuer in der Nähe eines Höllenschlundes, in den sie selber hinabgerissen werden soll, hört seine schützende Stimme: „Hütet euch, sie anzutasten", sieht ihn in seiner jugendlichen Rittergestalt vor sich, aber mit fürchterlichen Wunden an Arm und Hüfte, spricht ihn an: Bist Du Eberhard?; aber die Geister haben ja keine Namen; fragt ihn: Wie geht es Dir? kann ich Dir helfen?; ein schauerlich schreiendes Kind verfolgt ihn — das ist sein uneheliches Kind, das ungetauft starb; mit den Wunden büßt er die Verletzung der ehelichen Pflichten (er hatte die junge Frau in den ersten sieben Jahren der Ehe unberührt gelassen). Und ebenso abbildlich sind die Leiden, die sich die Mutter nun, durch den Traum belehrt, auferlegt zu seinem Heil; neben der kirchlichen Praxis der Fürbitten, Almosen, Opfer erscheint hier der primitivere Weg zur Tilgung der Sünde durch Wiedergutmachung der Schuld: sie nimmt ein elternloses Kind zu sich, um es aufzuziehen, das schreit dann ebenso entsetzlich wie sein Urbild im Jenseits, Nacht für Nacht, doch sie erträgt getrost die Qual. Denn das Geschrei kommt nicht aus dem Kind, sondern vom Teufel, der das Erlösungswerk hindern will[2]).

Solche Szenen, mit den kleinen Zügen des Alltags ausgestattet — die Wärterin kommt mit der Klapper, um das Kind zu beruhigen —, reihen sich ohne Sprung an die ebenso sinnfälligen Bilder aus dem

---

[1]) I, c. 4. 16. 19.
[2]) I, c. 18.

Jenseits. Was dort passiert, hat dieselbe Realität wie die Vorgänge im eigenen Innern oder der nächsten Umwelt, von denen man ja auch nicht ohne weiteres weiß, ob sie von Gott oder vom Teufel ausgehen. Es ist ein und dieselbe empirische Wirklichkeit, in der das menschliche Leben abläuft und die nur einen doppelten Boden hat. Man kann im Jenseits sich umschauen wie auf der Erde. Eine Vision, die um einer bestimmten, zum Zentrum der Autobiographie gehörigen Person willen eingefügt wird, führt gleich einer sinnlichen Wahrnehmung noch manches andere mit heran, was zugleich in ihren Horizont fällt, weil es seinem moralischen Charakter nach an eine benachbarte Stelle im Fegefeuer gehört; neben dem Vater z. B., der für seine Ausschweifungen büßt, erscheint ein gewalttätiger Ritter und eine bigotte Nonne aus Wiberts Umgebung, ein noch lebender Bruder von ihm, den sein Verhängnis erst noch ereilen sollte. Auch der legendarische Ausdruck dieser Neugier, die berühmte Klosterabrede: Wer zuerst stirbt, wird dem andern erscheinen und ihm berichten, kommt unter den Visionen der Mutter vor. Dergleichen wird ohne äußere Vermittlung assoziativ aneinandergereiht, Gegenwärtiges, Vergangenes, Zukünftiges durcheinander, aber zusammengehalten durch die jenseitige moralische Ordnung der vergeltenden Gerechtigkeit wie die Dinge in unserer Tageswelt durch die Ordnung nach Raum und Zeit. Es scheint zuweilen, als ob die jenseitige Atmosphäre der christlichen Glaubenswelt in ihrer traumhaften Sichtbarkeit hier in ähnlicher Weise das Leben des Einzelnen umfängt wie die Welt der Sage das in den Heldengeschichten tut.

Diese Beziehung auf eine jenseitige, aber innerhalb des Erfahrbaren liegende Wirklichkeit schließt die Konfessionsform von innen mit den Visionen zusammen, aber die Lebensgeschichte als solche bekommt dadurch keinen eigenen inneren Zusammenhang. Alles was ist und geschieht, steht wie selbstverständlich als Einzelheit in der Ordnung der Geisterwelt darin, die so feststeht wie die Ordnung der Natur. So ist auch die zeitliche Folge der Erlebnisse nicht, oder doch nur sekundär für die Anordnung der Selbstbiographie maßgebend. Es folgen einander in den einzelnen erzählenden Partien des ersten, rein autobiographischen Buchs: Geburt und frühe Kindheit, von der Gestalt der Mutter überschattet (c. 2—6), dann, zeitlich vorgreifend, die Familiensünde der Pfründenjagd (c. 7), nun mit einem neuen Einsatz, angeknüpft an eine Reihe von Bekehrungsgeschichten aus der Zeit (c. 8—11), wieder die Gestalt der Mutter,

ihre Leiden in dieser Welt und ihre Abkehr von ihr (c. 12—14), endlich ein zusammenhängender Abschnitt über Wiberts eigenes Leben: die Geschichte seiner Studien seit dem Eintritt ins Kloster bis zur ersten theologischen Produktion, verbunden mit Beschreibungen seiner schwankenden seelischen Verfassung (c. 15—17), und nun noch einmal die beiden Motive des Anfangs: die Mutter mit ihrer Sorge und ihren Visionen (c. 18) und die Anfechtungen der Ambition; endlich die Wahl zum Abt (c. 19). Wie diese Stücke alle in dem festen transzendenten Rahmen stehen und doch auch von recht weltlichen Dingen erzählen, spielen sie in bunten Farben. Zu einem inneren Fortgang kommt es nur in der Studiengeschichte, in der ihrer Natur nach ein solcher Zug angelegt ist. Was der *vita* ein eigenes Gesicht gibt, das sind die lebendigen einzelnen Szenen und die aus der Situation entspringenden moralisch-psychologischen Reflexionen. Hier kommen natürliche menschliche Dinge hervor, und man sieht, wie sie immer so waren wie sie sind.

Eine Szene aus der Kindheit diene als Beispiel. Es ist von der Mutter und dem Lehrer die Rede. „Da sie sahen, daß ich ihnen beiden gleichermaßen die gebührende Ehrfurcht erzeigte, suchten sie vielfach mich auf die Probe zu stellen, ob ich einem von ihnen lieber folgen würde, wenn sie beide mir dasselbe beföhlen. Endlich kam einmal eine Gelegenheit, bei der ohne ein Zutun von ihrer Seite die Probe unzweideutig erfolgte. Ich hatte eines Tages in der Schule Prügel bekommen. Die Schule, das war ein Zimmer in unserm Haus. Denn seine früheren Schüler hatte er aufgegeben, um sich lediglich um mich zu bekümmern. So hatte es die Mutter klug von ihm verlangt, gegen erhöhten Sold und angesehene Stellung. Also ich war hart und mehr als ich verdiente geschlagen worden, als ich — das Studium wurde während der Abendstunden unterbrochen — zu meiner Mutter auf den Schoß kam. Als sie mich nun wie gewöhnlich fragte, ob ich an dem Tage Schläge bekommen hätte und ich das, was geschehen war, ableugnete, denn ich wollte nicht als Angeber meines Lehrers erscheinen, streifte sie mir, ob ich nun wollte oder nicht, das Unterkleid, das man Hemd nennt, zurück, sah meine bläulichen Ärmchen und die Haut am Rücken überall geschwollen von den Rutenschlägen, und rief, von innerstem Schmerz ergriffen über die grausame Behandlung meiner zarten Jugend, erregt und außer sich, unter strömenden Tränen: „Von nun an sollst du nimmermehr ein Kleriker werden und dich nicht weiter, um die *literae* zu erlernen, strafen lassen müssen“. Darauf

entgegnete ich, indem ich sie mit dem strafendsten Blick ansah, dessen ich fähig war: „Und wenn ich sterben sollte, ich werde doch nicht davon ablassen, Latein (*literas*) zu lernen und werde ein Kleriker werden“. Sie hatte mir nämlich versprochen, wenn ich Ritter (*eques*) werden wollte, würde sie mir, sobald ich das Alter dazu hätte, die Ausrüstung eines Kriegers und Waffen geben. Als ich das alles mit größter Verachtung von mir wies, da hat deine Dienerin, o Gott, so dankbar die Unbilden aufgenommen, so froh wurde sie ob der Nichtachtung, die ich ihr erzeigte, daß sie dem Lehrer die Antworten hinterbrachte, mit denen ich ihr getrotzt hatte. Und beide freuten sich darüber, daß ich das, was der Vater gelobt hatte, anscheinend mit allem Eifer erstrebte. Von nun an begriff ich auch das Latein schneller, obwohl es nicht gut eingetrichtert wurde, und ich drückte mich auch nicht mehr von dem Kirchendienst, sondern wenn die Stunde rief oder es sonst nötig war, stellte ich sogar die Mahlzeiten dahinter zurück. So war es damals. Aber Du, Gott, weißt, wie sehr ich später von dieser guten Absicht abgewichen bin, mit welchem Widerstreben ich zu den heiligen Handlungen ging, daß ich sogar unter einer Wucht von Prügeln mich kaum dazu verstand. Offenbar waren es nicht Antriebe des Gottesdienstes (*religio*), die aus Verständigkeit (*intellectualitas*) entspringen, sondern bloß knabenhafte Regungen gewesen, die mich damals überwältigt hatten ...“ (I, c. 6).

Die moralischen Reflexionen in Verbindung mit den psychologischen Unterscheidungen sind die andere Stärke dieser Selbstbiographie eines von der Scholastik berührten Mönches. Wir sahen schon, daß sich in ihnen die eigentümliche Stellung bekundet, die Wibert im Angesicht Gottes einnimmt. Indem sie in die Form der Konfessionen eintreten, vermitteln sie nun aber auch zwischen dieser stehenden Form und dem wechselnden Detail seiner Lebensgeschichte und erstreckten sich so auf alles, was ihn bei der Erinnerung bewegt: seine eigene Seelenlage, das Verhalten der Mutter, das Verfahren des Pädagogen, die Sitten der Zeit.

Wibert ist ein Mensch von recht mäßigem Maß, moralisch wie intellektuell. Soweit seine Reflexion mit philosophischem Anstrich Allgemeinheiten vorbringt, treten daher keine Einsichten zutage, sondern es ist nur die wesentliche Richtung auf das Moralische überhaupt zu vermerken und der Zwiespalt zwischen den ausdrücklich von ihm anerkannten und den faktisch ihn bewegenden Werten,

der zutage treten muß, wenn ein in seiner Zeit lebender Mensch die aus Tradition und Lektüre entnommenen Normen an sein Leben heranbringt, ohne es nach ihnen zu konstruieren. Am Beginn der *vita*, beim Übergang von dem Bekenntnis seiner Sündigkeit zu einer realistischen Schilderung der Szenen bei seiner Geburt, schätzt er, unter der Rubrik der Gnadengaben Gottes, die Lebensgüter ab, die er vor vielen andern Menschen voraus hatte: adlige Herkunft und einen wohlgestalteten Körper, Reichtum und Intelligenz (*ingenium*). Sie sind verächtlich, denn sie sind vergänglich; wenigstens haben sie keinen selbständigen Wert, da sie durch die *honestas* geregelt sein müssen, um etwas wert zu sein; der Wert des Moralischen geht ihnen ab, sofern sie unverdient, nicht selbsterworben sind. Allerdings bei der Intelligenz, ebenso wie beim Reichtum, „kann menschliches Bemühen (*studia*) dazu beitragen, daß man sie erwirbt“ — darauf beruhte ja sein Selbstgefühl —, aber doch: auf das eigene Verdienst ist auch da nicht zu bauen. „Denn wenn der Vorstand (*ratio*) nicht in das Licht eingetaucht ist, ‘welches alle Menschen erleuchtet, die in diese Welt kommen’, wenn nicht Christus, der Schlüssel der Wissenschaft (*scientia*) die Pforten der *doctrinae* auftut, dann wird jeder Lehrer ohne Zweifel taube Ohren finden, gegen die er vergeblich ankämpft.“ So ist sein Schluß: „Also, wer klug ist, wird es als Torheit erachten, sich etwas anderes zuzuschreiben als die Sünde“. Aber die Schönheit! sie nennt er bei dem Tugendlob, das er der Mutter zollt, noch vor der Keuschheit. Daß sie einen Eigenwert hat, dessen versichert ihn die bildende Kunst — und sind nicht die Engel, ist nicht Christus selber schön von Angesicht, die Teufel dagegen häßlich? „Sie ist zweifellos ein Gut, durch Verbindung mit Verworfenheit wird es korrumpiert, durch Vereinigung mit *honestas* gesteigert.“

Wenn Wibert von seinem Zusammenleben mit Mutter und Lehrer spricht, kommt das natürliche Gefühl schlicht und herzlich im Ton der Erzählung zum Ausdruck; das Pietätsverhältnis, auf dem die Familie beruht, bekundet sich hier ebenso wie in der Autobiographie eines christlichen Gutsherrn aus dem ausgehenden Altertum[1]). Aber wenn er die Konfessionsstellung einnimmt, verwahrt er sich dagegen, daß „private Liebe“ bei seiner Beurteilung der Mutter mitspräche; und er reflektiert nach außen: das Lob ihrer Tugend könnte ihm als Eigenlob ausgelegt werden.

[1]) Paulinus von Pella, s. Geschichte der Autobiographie Bd. I, S. 450f.

Die theologische Scheidung der weltlichen und der christlichen Gesinnung macht das moralische Räsonnement auch da noch schematisch, wo es aus einer konkreten Situation herauswächst und den Motiven eines geliebten Menschen nachgeht. So zergliedert er das Verhalten seiner Mutter während der ersten, unglücklichen Zeit ihrer Ehe: daß sie ihre Keuschheit bewahrte trotz der Verlassenheit und den Anfechtungen. Wirkliche Tugend (*virtus*) war das nicht; „denn wie sollte das Tugend gewesen sein, was nicht durch die Diskretion des Geistes und des Fleisches und nicht durch frommes Gerichtetsein zu Gott hin, sondern lediglich aus Sorge um die äußere *honestas* und Vermeidung der Schande von ihr geübt wurde? Von Nutzen ist freilich die Scheu (*verecundia*), wenigstens um der andrängenden Sünde zu widerstehen; aber so nützlich sie vor der Sünde ist, so verdammenswert ist sie nach der Sünde. Was nämlich das Herz in frommer Scham so erregt, daß es vom Begehen der Sünde zurückgehalten wird, dem kommt ein zeitlicher Nutzen zu, weil die Gottesfurcht, die törichte Scham mit heiligem Salz würzend, hinzukommen kann, womit der zeitliche d. h. weltliche Nutzen zu etwas nicht bloß für den Moment, sondern für die Ewigkeit Nützlichem wird. Das ist die Scheu, der der Ruhm folgt. Aber nach der Verschuldung ist sie um so verderblicher, je hartnäckiger sie der Arznei der heiligen Beichte Widerstand leistet. Deine Dienerin, Gott o Herr, meine Mutter, hatte das Bestreben, nichts zu tun, was der *honestas* der Welt zuwider wäre, doch sie verblieb nicht bei solchem Trachten, sondern im Sinne deines Gregorius, den sie indeß nicht gelesen hatte noch hatte lesen hören, richtete sie späterhin auf dich allein ihr ganzes Streben. Also war es damals ein zeitlicher Vorteil für sie, daß sie sich der weltlichen Rücksicht unterwarf“[1]).

Bei solchem Nachspüren fällt die Pietät fort, die Wiberts Erzählungen von der Mutter sonst so liebenswürdig macht: es steht nur die Sache in Frage und der theologische Begriff, der auf sie paßt; es sind exemplarische Moralfälle, die der predigthaften Beurteilung unterliegen. Eine objektive, Abstand besitzende Stellung des Verstandes gegenüber dem Lebensnahen kommt dadurch freilich zustande, und wir werden noch sehen, wie die Objektivität der Selbstauffassung und Selbstbeurteilung gerade auch innerhalb der religiösen Autobiographie z. B. bei der heiligen Therese sich durch-

[1]) I, c. 12.

setzt, sobald die Menschen erst einmal mit eigenen Augen zu sehen gelernt haben. Aber hier verhilft zu der sachlichen Haltung vorerst nur das Schema einer theologischen Moral, welches festliegende Distinktionen für die Menschenbeurteilung an die Hand gibt. Daher auch die absolute Sicherheit, mit der die Behauptungen über die eigentlichen Motive erfolgen: wie hier in bezug auf die Mutter so auch für seinen Vater, von dem er genau wußte, daß er sein Gelübde würde gebrochen haben, oder auch sich selbst gegenüber, wenn er dem Impuls des Knaben die *religio* abspricht, weil diese aus Verständigkeit entspringe. Und doch ist ihm keineswegs der kritische Sinn fremd und die Skepsis, die sich beim Forschen nach den wirklichen Motiven einstellt. Sie tritt bei ihm sogar ausdrücklich hervor; aber das geschieht auf einem anderen Felde des geistigen Lebens, nämlich innerhalb der Ausbildung der Geschichtsschreibung — der Mangel einer inneren Einheit, den wir an dieser Selbstbiographie feststellten, das Zusammengesetztsein des Lebens aus selbständigen Teilen dokumentiert sich hierin aufs neue. In seiner Geschichte des Kreuzzuges, die er nach einer anonymen Quelle literarisch bearbeitet hat, erörtert er die Möglichkeit von Irrtümern bei der Behauptung von Tatsachen und führt dazu aus: „Ist es zu verwundern, daß wir uns bei der Erzählung von Tatsachen, denen wir fern stehen, täuschen mögen, wenn wir nicht einmal unsere eigenen Gedanken und Handlungen, ich will nicht sagen in Worten ausdrücken, sondern nur im Geist ruhig zusammennehmen können? Und nun gar die Intentionen, die fast immer so verborgen sind, daß auch ein Mensch von durchdringenstem Verstand sie kaum bei sich selbst unterscheiden kann!“ [1])

So wird die Vergegenwärtigung des Gefühlszustandes anderer Personen, selbst wo es sich um die Mutter handelt, zu einer Mischung von moralisierendem Räsonnement und Rhetorik. Wie konnte sie, als sie der Welt entsagte, ihn allein zurücklassen, ohne Obhut? ihn nicht einmal aufsuchen, als sie dann auf dem Wege ins Kloster wieder durch die Stadt kam! „Sie wurde, als sie den Ort passierte von solchen Herzensqualen zerrissen, daß ihr auch nur der Anblick der Burg unerträglich war; bitterste Trauer verzehrte sie bei dem Gedanken, was sie dort zurückgelassen hätte: als würden ihr die eigenen Glieder vom Leibe gerissen, da sie sich pflichtvergessen und grausam fand, ja sich auch so nennen hörte, weil sie einen so

[1]) *Gesta Dei per Francos, praefatio.*



hoffnungsvollen Sohn, der, wie man sagte, die vollste Liebe verdiente — ich wurde nämlich nicht bloß von unseren Angehörigen, sondern auch von den Fremden sehr verwöhnt —, derart von ihrem Herzen ausgeschlossen und hilflos zurückgelassen hätte. Aber du, Gott der Güte, Gott der Pflicht, hattest durch deine Süßigkeit, durch deine Liebe, dieses Herz, das sicherlich in der Welt niemals seine Pflicht vergaß, auf wunderbare Weise hart gemacht, damit es nicht, der Pflicht folgend, sich selbst zuwider handelte: denn gegen sich selbst wäre sie zu weich gewesen, wenn sie, um weltliche Dinge bekümmert, mich ihrem eigenen Heil vorgezogen und Gott um meinetwillen vernachlässigt hätte. Aber es war 'die Liebe stark wie der Tod'; je inniger sie dich liebte, desto ruhiger riß sie das von sich, was sie einst geliebt hatte"[1]).

Die Beschreibungen, die Wibert von seinem eigenen Verhalten gibt, zeigen doch die Kunst der inneren Beobachtung, deren man jetzt fähig ist. In ihnen verbindet sich die psychologische Reflexion mit jener bildhaften Art des Sehens, die in der Gruppierung der Erzählung um Einzelszenen hervortrat. In drei zusammenhängenden Kapiteln hat er sein Leben und Treiben in dem Kloster geschildert, dem er vom elften bis fünfzigsten Lebensjahre angehörte; es ist seine Jugend- und Manneszeit. Was er da gibt, ist weder ein folgerecht fortlaufender Gang in seiner Entwicklung zum Theologen und Schriftsteller noch eine Bekehrungsgeschichte. Beides, sowohl die Studiengeschichte wie der Ablauf des religiösen Prozesses, ist darin enthalten, und zwar miteinander verschlungen, so wie er es erlebte, aber ohne zielstrebige Bewegung oder Steigerung, stückhaft verteilt innerhalb eines Gesamtbildes von seiner geistigen Existenz während dieser ganzen langen Zeit. In diesem Bilde erscheint zwar ein Anfang und ein Ende, wie sie für eine religiöse Seelengeschichte typisch sind; der Anfang mit der Bekehrung — das heißt hier: dem Mönchsgelübte — und das Ende mit der Erlösung von den Anfechtungen durch das Erlebnis der Ruhe in Gott, aber diese Momente sind nicht verbunden zu einer Darstellung des persönlichen religiösen Vorganges, in dem eine dauernde Umgestaltung des inneren Menschen hervorgebracht würde, vielmehr ist die Fixierung der Seele auf die jenseitige Welt von vornherein und objektiv, gleichsam naturhaft da vermöge jener Athmosphäre von Visionen, in der das Ganze steht, und der Gesamteindruck kommt dadurch

[1]) I, c. XIV.

zustande, daß durch die verschiedenen zwischen dem Anfang und dem Ende aufgereihten Seelenzustände ein gleichmäßiger Rhythmus geht, ein ständiges Hin- und Herschwanken zwischen Gott und Welt. Die oszillierende Bewegung kommt auch da nicht zur Ruhe, wo im religiösen Prozeß der Höhepunkt der Gottesnähe erreicht zu sein scheint; er wird sogleich nivelliert, mittels der Konfessionsform, indem Wibert seinen gegenwärtigen Seelenzustand damit zusammenhält, und für diesen ist die Unständigkeit, das Schwanken zwischen Reue und Rückfall, das Fortsündigen aus Schwäche und Sichklammern an das Recht des Reuigen auf Barmherzigkeit, der formelhaft wiederkehrende Ausdruck. Innerhalb dieses festliegenden Gesamtbildes, das die innere Lebendigkeit des Menschen nicht im Kern seines Wesens als Totalität zu erfassen vermag, wird nun aber der rückschauende Blick gleichsam frei für das Gewahren einzelner wichtiger Lebensmomente, in denen eine bestimmte typische Lage der Seele und eine bestimmte Veränderung im Habitus der Person sich sichtbarlich ausprägt. Wie Wibert solche Momente seines inneren Daseins auf dem Hintergrund der jeweiligen Umwelt hervortreten läßt, erreichen seine Beschreibungen auch hier eine Rundung und Anschaulickeit von schlichter Überzeugungskraft. Wir stellen diese Stücke zusammen [1]).

„Ich rufe dich, o Gott, zum Zeugen an, daß von dem Moment an, wo ich in die Basilika des Klosters getreten war und die Mönche beieinander an ihren Plätzen sitzen sah, infolge ihres Anblicks ein solches unauslöschliches Verlangen nach dem Mönchtum in mir entstand, daß mein Herz nicht Ruhe gab, bis sein Wunsch verwirklicht wurde. Da ich mit ihnen unter demselben Dach des Klosters zusammenwohnte, ihr ganzes Sein und was sie trieben ständig um mich sah, konnte es gar nicht fehlen, daß mein Geist durch ihren Anblick wie eine durch den Wind anwachsende Flamme dauernd in Brand geriet, begierig, sich ihnen gleichzuformen. Ich wurde denn auch von dem Abt gedrängt, mit täglich verdoppelten Bitten, ich sollte dort Mönch werden. Aber trotzdem mich ein unendliches Verlangen danach bewegte, vermochte doch kein Drängen und Bitten mir die Zunge zu einem solchen Versprechen zu lösen, und was mir in meinem reifen Alter jetzt das Schwerste wäre, einen solchen Überschwang des Herzens gänzlich zu verschweigen, das beobachtete ich, ein Knabe noch, ohne Mühe.

[1]) Aus I, c. 15, 16, 17 und 19.



Schließlich eröffnete ich die Sache der Mutter; aber sie fürchtete, es sei nur knabenfafter Leichtsinn und riet mir mit soviel Vernunftgründen von meinem Vorhaben ab, daß es mich sehr reute, ihr das, was geschehen sollte, entdeckt zu haben ....“ Dann, nach der Ablegung des Mönchsgelübdes: „Mein Lehrer von früher, der wegen der strengeren Regel mich jetzt nicht mehr unterrichten konnte, sorgte doch wenigstens durch sein ständiges Antreiben dafür, daß ich die heiligen Bücher, die ich las, zerlegte, weniger bekannte Redeweisen zusammen mit anderen, die gelehrter waren, überdachte, kleine Stücke in Prosa und in Versen aufsetzte und um so angestrengter arbeitete, je weniger sich die anderen um meine Belehrung kümmerten. Ich erinnere mich, o Herr, du wahres Licht, noch vollkommen der unschätzbaren Freigebigkeit, die du mir damals erzeigt hast. Kaum hatte ich, dir folgend, dein Gewand angetan, da schien's mir, als wäre auf einmal gleichsam eine Wolke vom Antlitz meines Herzens geschwunden und alles, was ich solange blind und irrend durchschweift hatte, klärte sich auf. Zudem war ich plötzlich von einer so großen Lernleidenschaft erfüllt, daß ich danach einzig und allein begehrte und glaubte, ich lebte umsonst, wenn ich einen Tag ohne solche Beschäftigung verbrachte. O, wie oft glaubte man, ich schliefe und mein zarter Körper ruhe aus in der Wärme unter der Decke, während doch mein Geist angespannt mit etwas beschäftigt war, was ich aufsetzen wollte, oder ich las etwas unter der Decke, weil ich das Gerede der anderen scheute. Doch du, heiliger Jesus, wußtest wohl, mit welchem Sinn ich das tat, nämlich um Lob einzuheimsen und mir die Ehren dieser Welt eher zu verschaffen. Ich hatte in der Tat Freunde gegen mich, die mir wohl auch einen guten Rat gaben, aber doch immer wieder mir den Ruhm und Glanz aus den *literae* und die Würden und Reichtümer, die man dadurch gewinnen kann, in den Sinn legten. So ließen sie in meinem unverständigen Herzen Hoffnungen aufkeimen, die schlimmer waren als Schlangenbrut und hielten mich mit den eitelsten Aussichten zum Narren; denn ich glaubte alles, was sie in Aussicht stellten, ganz schnell erreichen zu können. Sie stellten mir nämlich sowohl mein Wissen vor Augen, das unter deinem Beistand täglich wuchs, als auch meine weltlich gute Herkunft und Schönheit. Aber sie bedachten nicht, daß du verboten hast, auf diesen Stufen zu deinem Altar emporzusteigen, weil das nur ein Zeichen von Schändlichkeit zu sein pflegt.“

Eine große Stellung in der aristokratischen Gesellschaft und literarischer Ruhm: das sind die beiden Güter, die das eigentliche Ziel der Lebenswünsche bilden; als Lockungen dieser Welt treten sie in die Rolle der religiösen Anfechtungen ein, und die Bekehrungsgeschichte des Mönches geht solchergestalt in die Studiengeschichte des Schriftstellers über. Auch seine Schilderung der *acedia*, der typischen Klosterkrankheit, die auch ihn, als er heranwuchs, in Schwermut und Übderdruß befiel, ist hierdurch bestimmt. Die innere Ratlosigkeit beim Andrang der „Begierden" kommt durch die „Besessenheit" von dem Gedanken, „was ich und wie groß ich in der Welt hätte sein können"; damit zusammen der Pennalismus im Kloster, die eifersüchtigen Sticheleien der anderen Mönche, die sich von seinem Studieneifer überholt sehen und sich an seinem Ehrgeiz mit verfänglichen Fragen und Kontroversen reiben, sodaß er „bereut, die *literae* gesehen und gelernt zu haben", und um jeden Preis aus diesem Kloster fort möchte; und mitten in der Vergegenwärtigung dieser Leiden eine Reflexion über ihren erzieherischen Wert: „die Einwürfe, mit denen man mir Schwierigkeiten machen wollte, trieben mich dazu, meine Konjekturen häufig zu repetieren und verschiedene Bände zu wälzen; dadurch verhalfen sie mir dazu, daß ich für die Schriftsteller viele Deutungen und im Antworten eine große Fertigkeit gewann." In derselben Weise aber, wie hier die ganze Ruhelosigkeit des Herzens, das unter der Welt leidet, auf die zwei Anfechtungen: Ruhmesverlangen und Ehrgeiz zurückgebracht wird, ist auch das zur Ruhe kommen der Seele, die die Werte dieser Welt aufgibt, an die Überwindung dieser beiden Antriebe angeknüpft. Ob diese Überwindung wirklich erfolgt ist, ist nach Wiberts eigenen Bekenntnissen recht fraglich; doch geht das nur den Menschen privatim an. Was wesentlich ist: ihm liegt der Gedanke eines inneren Zusammenhangs der Seelengeschichte so fern, daß er diese beiden Momente seiner Bekehrung nicht bloß an getrennten Stellen seiner Selbstbiographie (I. c. 17 und c. 19), sondern ohne sie in Beziehung zu einander zu setzen, darstellt.

Die eine Entscheidung betrifft die Richtung seiner Studien, die Abkehr von der „heidnischen" Literatur und weltlichen Schriftstellerei. Hier taucht die Gestalt seines großen Lehrers auf, der heilige Anselm. Anselm hatte sich seiner bereits angenommen, als er ein Knabe noch, im Kloster heranwuchs, und Wibert gedenkt dessen auch: „er lehrte mich, wie ich meinen inneren Menschen leiten und die Rechtssprüche der Vernunft, *rationis jura*, zu Rate

ziehen sollte, um meinen kleinen Körper zu regieren". Aber der Zusammenhang, in dem er auf den ehrenwürdigen Mann zu reden kommt, ist nicht die moralische Disziplin, sondern das literarische Studium: die typische Stelle, an der die Bekehrungsgeschichten christlicher Rhetoren aus dem ausgehenden Altertum die Umwandlung des inneren Menschen lokalisiert hatten[1]), die Stelle, an der dann der Mönch Otloh wieder für seine profane Lektüre die Prügel von Gottvater aus der Epistel des Hieronymus bekommen hatte[2]). Nur daß diese Bildungsangelegenheit jetzt tiefer gefaßt wird und einen geistigen Sinn bekommt: Genuß der weltlichen Dichtung und Bibelstudium treten einander wie ästhetisches Spiel und heiliger Ernst gegenüber. Wibert erzählt ähnlich wie jene andern vor ihm, daß ihn Gott durch Strafen wie Krankheit und sonstiges Mißgeschick von seiner Poeterei abgebracht habe, aber er stellt nun den Verlauf als eine wirkliche geistige Krisis dar, freilich isoliert auf den Intellekt, dafür aber auch ohne den herkömmlichen Eklat, in schlichter Sachlichkeit; so finden wir hier mitten im Zuge einer Bekehrungsgeschichte, auf einmal, dem scholastischen Milieu entsprechend, das Schema eines akademischen Studienberichts, derart wie es uns z. B. aus den Viten von Doktoranden geläufig ist. Die „Heimsuchung wurde zu einer geistigen Not", *vexatio attigit intelligentiam*; er zergliedert die Lage: „die Unbekümmertheit (*socordia*) eines unnützen Studiums ist im Schwinden begriffen", und „da er außerstande ist, Müßiggang zu ertragen", gelangt er, „nachdem die Phantasien abgetan sind, gleichsam mit Notwendigkeit dazu, die geistigen Dinge (*spiritualitas*) in sich aufzunehmen und sich mit würdigeren Übungen zu beschäftigen." Das Ziel ist klar: das Studium der heiligen Schrift. Aber wie den Weg finden zu ihrem Verständnis! „Ich lechzte danach, endlich, wenn auch spät erst, das zu tun, was mir oft von vielen trefflichen *Doctores* anempfohlen war, und fing an, Bibelkommentare zu studieren, die Schriften Gregors, in denen die Schlüssel zu dieser Kunst hauptsächlich zu finden sind, recht häufig zu wälzen und nach den Regeln der alten Autoren die Worte der Propheten und der Evangelien auf ihren allegorischen, moralischen, ja auch mystischen (*anagogicus*) Sinn hin durchzunehmen. Hierbei war mein vornehmlicher Anreger der Abt von Bec, später Erzbischof von Canterbury, Anselm." So tritt hier,

---

[1]) S. Geschichte der Autobiographie Bd. I, S. 371. 444.

[2]) S. ebda. Bd. II, Kapitel III.

entsprechend der Bedeutung, die das persönliche Moment bei der Übertragung der wissenschaftlichen Methode hat, die Persönlichkeit des Lehrers auf den Plan, und Wibert wird warm bei dem Gedanken, daß er ein Vorzugsschüler dieses Mannes war[1]). Aber seine Darstellung des Verhältnisses von Lehrer und Schüler geht akademisch weiter, in sachlicher Auseinandersetzung und bis zu dem Punkt, wo der Schüler so weit ist, daß er die Methode selbständig handhaben kann. Was er als die Hauptsache der überlieferten Hermeneutik hervorhob, jene Unterscheidung eines dreifachen Sinnes, der doch im Grunde einer sein muß, verband sich in Anselms Unterricht mit der psychologischen Lehre von den „vier Bewegungen des inneren Menschen", 'Affekt', Wille, Verstand (*ratio*), Intellekt, nach denen „das Getriebe des ganzen inneren Mysteriums zu behandeln" ist. Wibert formuliert diese Drei- und Vierteilung so, daß man dabei an die zeitübliche Einteilung des Studiums in Trivium und Quadrivium — die er sonst in seinem Studienbericht nicht erwähnt — denken muß[2]), als wollte er durch diese Anspielung die Erhabenheit der scholastischen Distinktionen, die den Schlüssel zum Verständnis der Bibel geben, über die Schultradition von Grammatik, Rhetorik und Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie zum Ausdruck bringen. „Er lehrte mich, das, was man meist, und auch ich selbst, für Eines hielt, durch sichere Einteilungen auflösen, und zeigte, daß die ersten beiden (Affekt und Wille) nicht ein und dasselbe sind, aber indem das Vierte oder das Dritte hinzukommt, sind sie dennoch ein und dasselbe, wie das durch schlagende Beweise feststeht. Als er mir in diesem Sinne einige Evangelienkapitel erklärt hatte, wobei er zunächst den Unterschied, der zwischen Affiziertwerden und Wollen besteht, in größter Helligkeit aufzeigte[3]), ... bemühte ich mich alsbald, es ihm nachzutun mit ähnlichen Erklärungen, soweit ichs vermochte, und forschte in der heiligen Schrift mit vielem Scharfsinn an allen Stellen nach, ob ich den moralischen Sinn glücklich träfe."

---

[1]) S. oben S. 570.

[2]) *Is itaque tripartito ant quadripartito mentem modo distinguere docens, ...*

[3]) Wibert fügt noch die Bemerkung ein: „was er aber, wie feststeht, nicht aus sich selber hatte, sondern aus gewissen verwandten Büchern, die das aber weniger klar behandelten." Vgl. über diesen Zug in der Schriftsteller-Autobiographie Bd. II der Geschichte der Autobiographie.

Diese Begegnung entschied über die Richtung seiner Arbeiten, machte ihn zum Theologen: aber nicht an sie knüpft Wibert die eigentliche innere Umkehr, die ihn zu Gott zurückführte. Sondern dieses Erlebnis, auf das in einer religiösen Seelengeschichte alles hindrängen müßte, steht an einer anderen Stelle: da, wo es sich um die zweite Art von Anfechtungen, um die Ambition, und ihre Überwindung handelt. Auch hier gibt er zunächst das Bild der Situation: seine innere Unruhe bei der Aussicht auf eine hohe kirchliche Würdenstelle, die ihm durch Simonie verschafft werden sollte; die Verwandten betreiben die Sache im stillen, er soll davon nichts wissen, aber das Gerücht dringt ins Kloster; Schmeichler, Intriganten, Kundschafter seiner Rivalen umlauern ihn, um ihn zu sondieren oder ihm das Unrechte zu suggerieren; er selbst hat im Grunde schon nachgegeben, „innerlich von Ehrgeiz verbrannt", aber läßt nichts verlauten. Die Sache verläuft schließlich im Sande, „das Spiel, was man mit ihm trieb", hört auf, und nun fühlt er sich befreit. „Ich danke dir, o Gott, dafür, daß mein knabenhaftes Bestreben damals vollständig dahinschwand und ich kein Gefallen mehr fand an dem Schmachten nach irgend einer irdischen Würde. Gezüchtigt hast du mich in jener Zeit, Gott, Vater, Zurechtweiser meiner Begierden und Leichtfertigkeiten, hast mich niedergeschlagen und mich zur Einsicht zurückgeführt, derart, daß du mich zur Sammlung brachtest in der Abgeschlossenheit meines Inneren und mein Geist, unstät bisher, nicht mehr irgendwo wegflog, sondern einzig und allein die Demut und die Aufrichtigkeit der Gedanken mit aller Kraft anstrebte. Jetzt zum erstenmal erfuhr ichs, ich hatte begonnen, in der rechten Einsamkeit des Geistes, in der du Umgang zu halten pflegst, mich zu sammeln zu der Mutter des Himmelreichs, Maria, der Gottesgebärerin, meiner einzigen Zuflucht in jeder Not, und alle innere Glut ihr zur Huldigung darzubringen. Daher fand ich jetzt eine Wonne darin, mit ganzer Leidenschaft ein bescheidener Mönch zu sein, und ich hatte durch und durch Abscheu vor einem höheren Grad und dem Schatten eines großen Namens in der Welt. Damals zuerst fand ich mit diesem innersten Geschmack an dir zugleich auch das, was Einheit des Willens, was Reinheit desselben, was eine unbeugsame Entschlossenheit zu dauernder Armut ist. O Herr, daß ich sagen muß, wie momentan dieses Paradies gewesen ist, wie klein die Ruhe, wie kurz und unsicher die Empfindung dieser so großen Süße!"

Eine dauernde Umgestaltung der Seele ist hier also nicht mit dem religiösen Erlebnis verbunden. Aber es hat doch eine dauernde Folge für Wiberts Leben, die unmittelbar daran geknüpft ist: „Ich hatte kaum ein paar Monate den Vorschmack von diesen Herrlichkeiten gehabt, kaum hatte 'Dein guter Geist, auf ebner Bahn mich führend', ein wenig meine Vernunft erleuchtet und in ihr seinen Sitz aufgeschlagen: siehe da, auf einmal, als wolltest du sagen: „Als du gewollt hast, wollte ich nicht; jetzt willst du nicht mehr und es mißfällt dir; magst du wollen oder nicht, du sollst es haben!" — kam meine Wahl von fernen, mir gänzlich unbekannten Menschen." So läßt Wibert auf dem Höhepunkt seines religiösen Lebens, wo die Seele bereit geworden ist, die Werte dieser Welt aufzugeben, die Erfüllung seines weltlichen Herzenswunsches entspringen, und auch der Nexus, in welchem dieses durch jenes ermöglicht wird, ist nicht religiös, sondern moralisch gedacht. —

Die moralische Reflexion, die die von dem Mönch geübte Art der Selbstbetrachtung kennnzeichnet, erstreckt sich nun aber — und das ist ihr letzter Zug — auch über die eigene Person und die nächste Umgebung hinaus auf die Sitten der Zeit. In der Kritik der Moral der Gegenwart, mit der Wibert seine Jugendgeschichte „würzt", kündigt sich bereits in der Konfessionsform der Memoirenschreiber an. Sie erwächst aus einer Offenheit seines Blicks für das Treiben der Menschen in der Welt um ihn herum, aus einem objektiven Interesse an seiner Zeit überhaupt, und entwickelt sich in der Regel am Faden einer vergleichenden Betrachtung, indem er, der auf ein langes Leben zurückblicken konnte, die Unsitten des „modernen Säkulum" an früheren, besseren Zeiten mißt, in kurzen abhebenden Bemerkungen oder längeren erklärenden Ausführungen, die sich dann schon dem historischen Begreifen nähern. Rühmt er die *honestas* seiner Mutter, so hebt er ihr vorbildliches Verhalten ab von der üblichen Freude der Edelfrauen an übler Nachrede. Schildert er, wie freigebig der Adel in der Zeit seiner Kindheit war, wenn es sich um die Einrichtung von Klöstern handelte, so vergißt er nicht hinzuzufügen: „sie gaben mit größerer Freude ihr Gut für solche Werke hin, als heutzutage ihre Kinder uns ein gutes Wort geben." Oder er stellt der strengen Zucht, unter der er aufwuchs, das lockere Treiben seiner Altersgenossen in der Burg gegenüber, weist bei der Kritik seines Grammatiklehrers darauf hin, welch eine seltene Sache damals

diese Kunst war gegenüber dem gegenwärtigen Aufleben der *literae* usw. Bei der Erzählung von den Bemühungen seiner Vetter und Brüder um eine Pfründe für ihn schildert er die allgemeine Aufregung, in der die Geistlichkeit durch das Vorgehen des Papstes gegen Simonie und Priesterehe versetzt wurde. Den in sein Leben eingreifenden Entschluß seiner Mutter, die Burg mit dem Kloster zu vertauschen, macht er, während er die persönlichen Motive der jungen Witwe im dunkeln läßt, aus der allgemeinen religiösen Erregung begreiflich, die damals durch die aristokratische Gesellschaft ging; er beginnt diesen Abschnitt mit einer breit ausgeführten Darstellung einer Reihe berühmter Bekehrungen aus dieser Zeit. Für dieses Verfahren konnte er freilich wieder ein Vorbild in Augustins Konfessionen finden; aber er bildet dasselbe um in der Richtung auf die Zeitgeschichte. „Der Stand der *religiones* und Bekehrungen“ ist der ausdrückliche Gegenstand dieser Kapitel (8 bis 11), nnd er stellt in ihnen wie in einem Querschnitt die geschichtliche Lage dar, von der er auch bei seiner Darstellung des Kreuzzuges ausging, erzählt hier z. B. die Begründung des Prämonstratenser- und Karthäuserordens. An dieser Stelle schneiden sich schon die sonst getrennten Kreise des persönlichen und des geschichtlichen Lebens.

Auch in diesen Partien greift wieder die bildliche Anschauung der Vorgänge und Zustände in lebendigen Szenen und Einzelheiten der äußeren Erscheinung Platz. Sie setzt sich fort in seiner moralischen Kritik der Zeitsitten bis zur Abschilderung der Kostüme der Menschen. Ein Beispiel, das wieder an das Tugendlob der Mutter anknüpft: „Du, Gott, weißt, wie schwer, ja fast gar nicht bei den Frauen der jetzigen Zeit so etwas beobachtet wird, während in jenen Tagen die Züchtigkeit so groß war, daß eine Ehe kaum irgendwie von übler Nachrede bekrittelt wurde. Ach, wie jammerbar ist seit damals bis auf die gegenwärtige Zeit allmählich die Scham und der Anstand (*honestas*) im jungfräulichen Stand gesunken, die Obhut durch würdige, ehrbare Frauen ist in Wirklichkeit und für den Anschein verschwunden, sodaß man, wie sie sich benehmen, nur noch tolle Leichtfertigkeiten sieht, nur Schäkereien von ihnen hört, Winke mit Augen und Mund, herausforderndes Wesen im Auftreten; lächerlich all diese Sitten! Die Beschaffenheit der Kleider hat sich so sehr von der alten Schlichtheit entfernt, daß die weiten Ärmel, die enge Tunika, die Schnabelschuhe aus Cordova überall laut verkünden, daß die Scham verloren gegangen ist. Eine Frau glaubt jetzt, das Äußerste von Elend erreicht zu haben, wenn sie

in dem Ruf steht, keine Liebhaber zu haben, und je mehr ihr der Überfluß an Freiern solcher Art blüht, desto mehr sich der Vornehmheit und Feinheit (*curia*) rühmen zu können. In jener Zeit, bei Gott, zeigten die Männer, wenn sie eine Frau heimführten, mehr Schamgefühl, als heutzutuge eine Frau, die heiratet; sie scheuten sich davor, sich in dieser Situation sehen zu lassen. Dafür prahlt man jetzt um so mehr mit diesen züchtigen Dingen und zeigt sich als Liebhaber draußen und öffentlich. Und woher kommt das, Gott, mein Herr? Deshalb errötet keiner mehr über seine Leichtfertigkeit und Unzucht, weil er sieht, daß alle es ebenso halten ....“ (I, c. 12).

Jedoch nicht die Sittenpredigt, in der Wibert seinen Mann steht wie andere Mönche auch, sondern der memoirenhafte Zug, in dem sie hervortritt, ist hier das Wesentliche. Derselbe macht sich in dieser Autobiographie auch noch in anderer Form geltend, wo er selbständig, auch von der Richtung auf die Zeitgeschichte gesondert, zu sehen ist. An den Hauptteil des ersten Buches der *vita*, der mit dem Ende seiner Klosterzeit schließt, ist eine Reihe von Kapiteln (I, c. 20—26) angefügt, bei deren Einführung die Absicht von Memoiren, ausdrücklich formuliert, hervortritt: „da ich in dieser Kirche von Fly unter dem Schutze Gottvaters und des seligen Geremar aufgewachsen bin, will ich einiges, was ich dort geschehen sah und gehört habe, als des Gedächtnisses würdig überliefern.“ Dasselbe Motiv nimmt er dann im weiteren Verlauf der Schrift noch einmal auf, an einer symmetrischen Stelle, mitten in der Fortsetzung seiner Selbstbiographie (l. II c. 5 und 6). Und was kommt hier zur Darstellung, als ein von der eigentlichen Autobiographie gesondertes, aber doch zur *vita* gehöriges, geflissentlich noch hinterher ergänztes Stück? Was hier heraufkommt, ist das Kloster-Milieu, die Welt, in der diese Mönche alltäglich lebten, oder, von der Person des Autors aus angesehen: all das, was nicht im Zentrum oder nächsten Umkreis seines eigenen Lebens, sondern in seiner näheren Umgebung liegt, das Miterlebte im Sinne von etwas, was in der Umwelt „passiert ist“: merkwürdige Ereignisse und erbauliche oder skandalöse Geschichten aus dem Kloster, auch einzelne besondere Figuren unter den Mönchen.

Da schildert er ein aufregendes Ereignis, das die ganze Klostergemeinschaft berührt, so daß alle in sich gehn und Buße tun: ein Blitz schlägt in der Kirche ein und setzt sie in Brand; er schildert den Vorgang so genau, mit so scharf beobachtetem

Detail, daß man danach den Grundriß des Bauwerks aufzeichnen kann; und er bringt dabei zugleich, als sein Erlebnis, die Legende von dem Bild der Gottesmutter unter dem Kruzifix: wie ihr Antlitz plötzlich — Wibert will seinen Augen nicht trauen — einen ganz ungewohnten, unruhigen Ausdruck zeigt, bis dann, nachdem Buße getan ist, die stille Heiterkeit ihrer Züge wiederkehrt. Die jenseitige Welt, hineinreichend in das Leben des Tages, ist das Hauptthema. Aufsehenerregend und denkwürdig sind plötzliche Todesfälle, die dem Leben eines guten Klosterbruders ein Ende machen, ehe er beichten und die heiligen Sakramente empfangen konnte; sie dienen als Beispiele für das Walten der göttlichen Strafgerechtigkeit; denn mitten im Schaudern vor dem Unfaßbaren stellt sich die Erklärung ein: die Sünden der Scheinheiligen kommen an den Tag. Die Sterbeszenen selbst sind recht irdisch gesehen. Ein kranker Mönch wird von dem Abt, der kommt, ihm die Beichte abzunehmen, auf dem Abtritt angetroffen, fürchterlich zusammengekrümmt, er kann sich nicht fortbewegen, wegen des Durchfalls, die beiden sehen sich nur an; der Abt geht fort, und alsbald erwürgt den Sünder der Teufel. Die Mönchsvergehen, für die solchergestalt Exempel statuiert werden, breiten sich jenseits des in Wiberts Selbstbekenntnissen zentralen Sündenbereichs aus: Geldgier, Lästerung, Hartherzigkeit gegen die Armen, Handeltreiben u. dgl., aber der Nexus des Geschehens ist der immer gleiche, durchsichtig moralische von Schuld und Strafe. Und wo derselbe nicht augenscheinlich ist, machen ihn die Visionen sichtbar, die den Gestorbenen an seiner gebührenden Stelle im Jenseits zeigen. Die jenseitige Umwelt, die in der eigentlichen Selbstbiographie durch den Gnadenzusammenhang der Visionen Gestalt gewann, wird hier weiter durchgangen; der ganze Teufelspuk kommt jetzt herein, der dort nur an der Peripherie der gottgesandten Gesichte auftauchte. Es ist der ausdrückliche Vorwurf von einigen dieser Kapitel: „von den Dämonen zu handeln“. Die Anschaulichkeit der Engelszenen steigert sich dabei zur Drastik. Auf einen alten Sünder, der sich doch noch bekehrt hatte, stürzen in der Nacht „von allen Seiten endlose Scharen von Dämonen, reißen ihn von seinem Lager, werfen ihn auf den Fußboden, zerren ihn umher, suchen ihm mit aller Gewalt sein heiliges Gewand wegzuziehen, wobei er die Kapuze mit den Zähnen festhält und die Arme zusammenpreßt, um nicht zerrissen zu werden.“ Schwankartige Geschichten, Fabliaus, schließen sich an, wie der Teufel die Leichtsinnigen, die ihn statt Gott anrufen,

manchmal foppt. Und auch ein Pakt mit dem Teufel kommt vor. Dabei vermittelt ein Jude, der als Arzt die schwarze Kunst kennt, zwischen dem wißbegierigen Mönch und dem Satan; der aber fordert als Opfergabe von ihm statt eines Tröpfleins Blut „das was das Köstlichste im Menschen ist“ — sein *Sperma*[1]). —

So ist das Bild des menschlichen Lebens zusammengesetzt, das diese Selbstbiographie aus der Perspektive des Klosters gibt. So mannigfaltig sind die Elemente seiner Form; Konfessionen, biographische Erzählung, akademischer Studienbericht, Memoiren, Legende, Zeitgeschichte. Und ein jedes führt gleichsam sein eigenes Leben. In dem ersten Teil, den wir zergliederten, gingen sie noch ineinander über, durch die durchgreifende Form der Konfession von außen zusammengehalten: es handelte sich im wesentlichen um die Jugendgeschichte[2]) — die Geschichte einer Jugend, in der nicht das dunkle Streben und die grenzenlose Weite dieses Lebensalters, sondern das Sichabfinden mit den Notwendigkeiten im Verzicht auf die geheimen Ziele das Grundmotiv bildet, das in die religiöse Form erhoben ist und in ihr das Lebensbild zusammenhält durch eine Richtung mehr in die Breite als nach vorwärts. Auch dieser Zusammenhalt lockert sich nun und fällt, indem die Beschränkung fällt, in der der Mönch als ein Einzelner, nur mit sich selbst beschäftigt, im Kloster dahinlebte. In den beiden noch folgenden Büchern zeigt die Autobiographie ein verändertes Gesicht. Sie behandeln nur einen kurzen Zeitraum, von Wiberts fünfzigstem bis zum Anfang seiner sechziger Jahre. Aber sie haben es mit etwas Neuem zu tun, mit der Lage des Lebens, in die er durch die Wahl zum Abt gekommen ist. Und wie Wibert diese Lage darstellt, wie der Fortgang sich in der Form spiegelt, wird die Auffassung und Gliederung des Lebens erst vollständig deutlich.

In dem Vorbild, in Augustins ‘Konfessionen’, war die Darstellung der Lebensgeschichte mit dem Akt der Bekehrung abgeschlossen. Augustin bemerkte wohl, daß er nun noch von seiner Berufung zum Priester und Bischof und seinem Wirken in dieser Stellung hätte erzählen können; aber ihm, dem mächtigen religiösen Menschen, war das zu unwichtig, ihm waren „die Tropfen der Zeit

---

[1]) I, c. 26.

[2]) Er reicht allerdings bis zum 50. Lebensjahr. Aber Wibert spricht in diesem Buch von sich regelmäßig als einem „Knaben“ oder höchstens „jungen Mann“ (*juvenis*).



zu kostbar“ dazu [1]). Was er auf die Bekehrungsgeschichte folgen ließ, als Abschluß des ganzen Werkes, war wieder etwas rein Innerliches, durch die innere Logik des religiösen Vorgangs selbst Gefordertes: nach dem Werdeprozeß seines inneren Menschen stellte er das Sein seiner Seele dar: „was bin ich selbst innerlich?“; sein inneres Sein darstellen, bedeutete für ihn dasselbe wie: „sein Wissen und Nichtwissen“ bekennen, dieses Wissen aber war das Verstehen des Gotteswortes und der Glaubenslehre der Kirche. So nahm die Selbstdarstellung die Form der Bibelauslegung an — die Sicherheit des neugewonnenen Lebens in der geistigen Welt stellte sich in dieser Form als Vertiefung in den objektiven Geist dar; die Auswirkung der Bekehrung in der dauernden Umgestaltung des Menschen, dessen Herz Ruhe fand in Gott, kam in diesem Abschluß der ‘Konfessionen’ zum Ausdruck.

Ein Mensch wie Wibert darf nicht an Augustin gemessen werden. Aber der Unterschied der Zeiten stellt sich bei dem Vergleich heraus. Die drei in den ‘Konfessionen’ hervortretenden Punkte der Gliederung: Bekehrung, kirchliches Wirken, Bibelverständnis, sind auch auf Wiberts Lebenslinie eingezeichnet. Aber wie anders ist ihre Einschätzung und Stellung! Der Weg zum Verständnis der Bibel gehört in einen Studienbericht von akademischer Art, die Bibelexegese selber ist eine Sache theologischer Schriften [2]), das Abfassen dieser Schriften eine Beschäftigung, mit der der fleißige Mönch, der „den Müßigang nicht vertragen kann“, seine Zeit ausfüllt. Die Bekehrung erscheint auch hier, so stückhaft auch immer, als innerer Höhepunkt gefaßt, sofern das beseligende Erlebnis des zur Ruhe Kommens in Gott erst am Ende der ganzen Klosterzeit seine Stelle hat. Aber wie Wibert es faßte, in der rückschauenden Besinnung, ist es bloß etwas, was vorübergeht wie andere Erlebnisse auch im ständigen Schwanken des inneren Daseins, ein ausgezeichneter Moment, an dem sich zwar die wichtigste Wendung in seinem äußeren Leben knüpft, der aber an sich eine Episode bleibt. Er war aufrichtig genug, sich die Umgestaltung des inneren Seins, die von Dauer wäre, nicht zuzuschreiben.

---

[1]) Vgl. Bd. I S. 415 f.

[2]) Dabei knüpfte Wibert mit seiner ersten exegetischen Schrift, einem Kommentar zur ‘Genesis’, direkt an den Schlußteil der ‘Confessionen’ an; die dort von Augustin gegebene „allegorische“ Interpretation wollte er durch eine Auslegung nach dem „moralischen Sinn“ ergänzen. In der *Vita* erwähnt er das nicht.

Was er in der Zwischenzeit, in dem Jahrzehnt bis zur Niederschrift der *vita*, erlebt hatte, war auch nicht dazu angetan, ihn mit besonderer Achtung vor seiner religiösen und moralischen Haltung zu erfüllen; vermutlich hat seine Unzufriedenheit mit seinem Verhalten in dieser Zeit ihn überhaupt dazu bestimmt, die Selbstbiographie abzufassen, nicht bloß als Rechenschaft vor Gott, sondern zugleich zu seiner Rechtfertigung vor den Menschen. Er konnte den weiteren Fortgang seines Lebens, der ihn in Amt und Würden führte, nicht als eine Auswirkung jenes religiösen Erlebnisses darstellen. Eben dieser Fortgang selbst, das also, was Augustin zu erzählen ablehnte, ist ihm das Wichtige. Nach dem Bericht von der Wahl zum Abt beginnt er ein neues Buch seines Lebens. Der Einschnitt aber, den er an dieser Stelle macht, hat nicht bloß den Sinn, den Abstand zwischen dem schlichten Mönch und dem Abt herzustellen, sondern die natürliche Gliederung des Lebensablaufs setzt sich hier durch, freilich stark verschoben in der zeitlichen Abmessung der Lebensalter: nach der Jugendzeit, die in der Enge des Klosters verging, das Wirken des Mannes in der Welt.

So nimmt die Darstellung jetzt auch eine andere Form an und bekommt einen anderen Grundton. Der Konfessionsrahmen zerbricht. Wibert beginnt das neue Buch mit der Geschichte der Abtei von Nogent (II, 1 und 2), in der Weise, wie wir die Tatenberichte von Äbten und Bischöfen mit der kirchlichen Ortsgeschichte verbunden fanden[1]). Da gibt er ein anmutiges Bild von der reichen Landschaft an der Ailette mit dem Kastell, „von dem erzählt wird, daß es von den Bauern dieser Gegend, sehr stolzen und reichen Leuten, zum Schutz gegen Einfälle erbaut ist"; er malt das Bild mit Farben aus den verpönten heidnischen Dichtern: „Die Ailette übertrifft berühmtere Fluten durch ihren Reichtum an Fischen; sie ist nicht wie andere Flüsse in den Lauf ihres Bettes eingeschlossen, sondern dehnt sich durch die überschwemmende Fülle der Wässer in die Breite, als wären es allerwärts Teiche. Die Abhänge der Berge, die sich diesseits und jenseits erheben, sind von Weingärten bekränzt; der Boden, auf beiden Ufern für Bacchus und Ceres taugend, verdient das Lob der Scholle, die alle guten Früchte erzeugt; das Flüßchen gibt den weit und breit sich dehnenden Wiesen Fruchtbarkeit und liebliche Anmut." Und ebenso unverdeckt auf die weltlichen Werte eingestellt ist das, was er von den

[1]) Vgl. das vorausgehende Kapitel d. II. Bandes d. Gesch. d. Autobiographie.



Personen erzählt, die in der Klosterchronik figurieren, den Äbten, die ihm in St. Maria vorangingen. Tatkraft, Umsicht und Gewandtheit in der Führung der Geschäfte, in Rechtshändeln wie im Umgang mit den Menschen, die für Stiftungen in Betracht kommen, die „weltliche Klugheit“, *astutia saecularis*, und ihr Erfolg: Mehrung des Klostergutes an Land und Geld und Einkünften, Ansehn des Abtes unter den Menschen, gute Reputation, *claritas nominis*, Ruhm und Segen, *gloria et felicitas*, das sind die Werte und Tugenden; neben ihnen kommt wesentlich nur noch das gute Regiment nach innen, die strenge Zucht unter den Mönchen, das Einhalten der Regel in Betracht.

Der rationale Zug, der in den Konfessionen war, macht sich jetzt in neuer Form geltend. Von außen, nüchtern und kritisch sieht er den neuen Boden an, die Abtei, den Vorgänger, die Mönche. Die Abtei bestand erst seit fünfzig Jahren; eine Legende verlegte ihre Entstehung in die apostolische Zeit: Wibert gibt die Legende wieder — vorsichtig unter Angabe seiner Quelle —, aber vorher macht er seine eigenen Feststellungen, indem er wie ein Archäologe die Gräber an der Kirche untersucht, ihre fremdartige Anlage, die seltsamen Gefäße, die sich da vorfinden, und zieht daraus seine Schlüsse über das Alter der Siedlung. Die großen Erfolge seines Vorgängers, des Abtes Gottfried, der inzwischen Bischof von Amiens geworden war, erklärt er sich aus der religiösen Bewegung von damals, die er schon bei der Bekehrungsgeschichte seiner Mutter in Anschlag gebracht hatte. Und was die Mönche anlangt, so sagt er sich im voraus, daß einer, der wie er als ein Unbekannter kommt, um das Regiment zu führen, auf ein gespanntes Verhältnis rechnen muß, anderseits aber sich leichter in Respekt setzen kann.

Mit dem Moment, in dem er selber in Nogent auf den Plan tritt, als der neu hereinkommende Abt, ändert sich das Aussehen der *Vita* wieder um (II, c. 3 und 4). Die Form der Konfessionen tritt noch einmal in Funktion. Und führt auch ihren Anhang mit sich: die moralische Reflexion, die auf ein aktuelles Lebensverhältnis — jetzt das Verhältnis zwischen Abt und Mönchen — gerichtet ist, und zugleich auch das von Visionen umglänzte Bild der Mutter, das sich jetzt — im Nonnenschleier, auf dem einsamen Sterbelager — verklärt und vollendet. „Sie war mein einziges köstliches Gut unter all meinem zeitlichen Besitz.“

Aber wie die Konfessionsform hier, sobald der autobiographische Faden wieder aufgenommen wird, sich wieder einstellt,

ist sie doch modifiziert durch ihre Anfügung an den Tatenbericht, so wie sie vordem mit dem Studienbericht verquickt war. In die Erzählung von seinem Amtsantritt, wo er Gott zum Zeugen für seine guten Vorsätze anruft, fügt Wibert den Text seiner Antrittspredigt ein, zugleich als Beispiel für seine Kunst der moralischen Auslegung einer Schriftstelle — wie in die *res gestae* der geistlichen Würdenträger die Schriftstücke aufgenommen wurden[1]), wie er selbst es späterhin bei der Schilderung der großen Aktionen hält, indem er den Tenor seiner Reden an den Stellen mitteilt, wo er als Kanzelredner oder sonstwie als Sprecher zur Geltung kam. Und die Konfessionsstellung selbst wird jetzt mit Bewußtsein verkürzt durch die Rücksicht auf das Publikum: „Du, Gott der Milde, weißt, daß ich dies Werklein nicht irgendwie aus Arroganz begonnen habe, sondern daß ich meine Schlechtigkeiten bekennen wollte. Ich würde sie auch gewiß so bekennen, daß sie ganz offensichtlich sind (*evidentissime*), wenn ich nicht fürchtete, vielen, die dies lesen mögen, das Herz zu verderben durch meine abscheulichen Taten . . . .“ Solche zarte Rücksicht wird ihn nicht hindern, von andern Personen, auch wenn sie die höchsten geistlichen Würden tragen, wahrhafte Scheußlichkeiten zu erzählen. Er hat das, was in seiner Lebensbeschreibung noch kommen wird, vor Augen, wenn er jetzt die Absicht seiner Bekenntnisse erneut formuliert und zu der Sündenbeichte und dem Gnadendank noch eines hinzufügt: „Und wenn es mir begegnen sollte, daß ich über jemanden etwas sagen muß, so werde ich seine Sitten bloßstellen, um Deine göttlichen Ratschlüsse zu zeigen und die Katastrophen, mit denen die Dinge enden. Denn, Du weißt es, nicht mit Vergnügen greife ich in diesen Deinen, Dir geweihten Sermonen zu einem beißenden, mißgünstigen Wort.“ Auf solchem Wege kommt er von den Kategorien einer Konfession — Sünde und Gnade — ohne Sprung hinüber zu den Kategorien der natürlichen Lebensauffassung: „Da ich also mein Glück und Unglück zusammenstellen will . . . .“ (II, c. 5).

So löst sich die Form der Konfessionen von innen auf — und fällt nun ab. Aber sie fällt nur, indem die autobiographische Einstellung selber fällt; beides bedingt sich gegenseitig. Und daß jetzt, wo die Lebensbeschreibung weiter fortgeht, beides, sowohl die Beschäftigung der Person mit sich selbst wie der christliche Rahmen der *Vita* aufgegeben wird, das geschieht, weil einfach das Natürlich-

[1]) S. das voraufgehende Kapitel.

Menschliche eintritt: die Welt, die der Boden des handelnden Lebens ist, öffnet sich nunmehr dem Manne; Wibert, der ein Ritter so gut wie ein Mönch hätte werden können, tritt endlich hinaus in diese Welt, deren Größe und Ruhm ihn in den Träumen seiner Klostereinsamkeit beunruhigt hatten, und da reißt ihn, der so wenig ein Held wie ein Heiliger ist, das gewaltig bewegte Leben der Gegenwart mit sich fort, in Wirklichkeit sowohl wie in der sie vergegenwärtigenden Darstellung.

Die Fortsetzung der Geschichte nach seinem Eintritt in St. Maria zu Nogent sollte „die Spuren seiner Schritte auf dem Sande von Laon“ verzeichnen. Aber was er nun bringt — als drittes Buch der *Vita* —, ist weder ein Bericht seiner Taten für die Abtei im Bistum von Laon noch eine Beichte seiner Verfehlungen oder eine Erzählung von seinem Glück und Unglück. Diese persönlichen Dinge bringt er zwar jetzt auch noch mit vor, aber nicht in der Weise, daß sie zum Gegenstand eines Tatenberichts oder eines Bekenntnisses gemacht würden, sondern von einem Standort aus, der jenseits seiner Person, innerhalb der Zeitgeschichte genommen ist. Von den Erlebnissen, die nur den Abt und nicht zugleich die großen Aktionen in der Welt draußen betreffen, ist überhaupt nur so die Rede wie in der Exposition eines Dramas Dinge mitgeteilt werden, die eine Nebenperson betreffen. So erfährt man gelegentlich von einem Raubüberfall auf seine Abtei im Verfolg der Bürgerunruhen in Laon, von seinen Zerwürfnissen mit den Mönchen, daß er zweimal vor ihnen geflüchtet ist, zurück in sein altes Kloster (vermutlich hat er in dieser Lage die Niederschrift der Selbstbiographie begonnen), von geheimen Machinationen der Führer der bischöflichen Partei, die ihn mit ihrem Haß verfolgten, von einer Kränkung, durch die der Bischof selbst ihn einmal an seiner empfindlichsten Stelle, bei seiner Schriftstellereitelkeit, getroffen hat. Aber wesentlicher als dieser Fortfall der Kategorie: Glück-Unglück ist, daß er die Stellung der Bekenntnisse nicht mehr einnimmt gegenüber Dingen, die ein rechtes Objekt für sie gewesen wären.

Eine der ersten Handlungen Wiberts in seiner Stellung als Abt war seine Beteiligung an der Wahl eines neuen Bischofs für Laon, die 1106 erfolgte. Die Wahl fiel auf einen gewissen Walderich (*Gualdricus*) — den Mann, der nach Wiberts späterem Urteil die Hauptschuld an der ganzen Katastrophe trägt. Es war ein flagranter Fall von Simonie: zum Bischof der Stadt, die damals

der strategische Mittelpunkt von Frankreich war, wurde der Kanzleichef des Königs von England, der damals die Normandie eroberte, gemacht. Wibert wirkte dabei mit, trotz des Protestes, den ein gefeierter, von ihm selbst verehrter Kirchenlehrer erhob. „Der wußte durch sichere Gewährsmänner über die Beschaffenheit (*qualitas*) des Mannes Bescheid, während ich ihn nicht kannte und mich seinem Anhang wenn auch widerstrebend anschloß. Ich gehörte zwar zu denen, denen die Sache nicht gefiel, aber in übler Zaghaftigkeit ging ich mit den anderen, die mehr Einfluß hatten und die mir übergeordnet waren.“ Die Affäre kam vor dem Papst, auf dem Konzil von Langres, zur Verhandlung. Da spielt Wibert eine Rolle, da er Lateinisch kann; er tritt als Sprecher für Walderichs Partei auf und verteidigt die angefochtene Wahl: Frage für Frage, die der Papst, den einzelnen Punkten der Beschwerde scheinbar ernstlich nachgehend, stellt, beantwortet er auf eine diplomatische Weise, die er selbst kennzeichnet: „Ich antwortete — sehr unsicher mit der Zunge wie im Herzen — so, daß es dem Fragenden nach dem Sinn gesprochen war, in kunstvoll arrangierten Wendungen mit lauen, aber nicht ganz von der Wahrheit abweichenden Worten“. (III, c. 4) Später, als die Tragödie bereits im Gang ist, erscheint er wieder auf einem solchen Schleichweg. Ein Meuchelmord an heiliger Stätte war verübt worden, um einen der Gegner des Bischofs zu beseitigen, während Walderich selbst sich inzwischen fortbegeben hatte, nach Rom, zum Papst. Die Verschwörer waren vom König mit dem Bann belegt und von der Kirche exkommuniziert worden, Wibert selbst hatte die Sühnepredigt gehalten, in der die Strafe verkündet wurde. Nun trifft er mit dem heimkehrenden Bischof zusammen, der im Verdacht steht, an dem Komplott beteiligt zu sein, er findet ihn in der Gesellschaft der Verschwörer: „Als ich das Haus voll von Excommuicierten und Meuchelmördern sah, wurde mir glühend heiß. Er verlangte, daß ich mich für ihn einsetze, und zeigte ein päpstliches Schreiben vor. Ich versprach ihm jede mögliche Unterstützung, mit betrügerischen, du Gott weißt es, und nicht aus dem Herzen kommenden Worten. Sah ich doch seine Schändlichkeit, wie er mit denen gemeinsame Sache machte, die seine Kirche so geschändet hatten und von ihr ausgeschlossen waren . . .“ (III, c. 5).

Dergleichen gesteht er ein, aber geht darüber hinweg, ohne ein Wort der Besinnung geschweige denn die Steigerung, die er gegenüber den viel harmloseren Jugendsünden weltlicher Ambition

und literarischen Dunkels so ausgiebig durchführte. Wo er mit einem Beiwort seine Reue ausdrückt, ist die Reue ein bloßes Bedauern, wie man einen Fehler bereut, den man gemacht hat. Die Bekenntnisstellung wird nicht über den Zusammenhang hinaus erstreckt, für den sie in dem literarischen Vorbild ausgebildet war. Aus der Beichte von Sünden ist ein Eingestehen von menschlichen Schwächen geworden. Und solch Übergang ist möglich, weil die Sünde selbst von vornherein als ein Ausfluß der Schwäche der menschlichen Natür genommen war. War schon in den Konfessionen über die Jugendzeit im Kloster nur wenig von christlichem Leben zu spüren, so kommt jetzt das Positive zutage, was die Phantasie des Mönchs wirklich in produktive Erregung versetzt. Mit dem dritten Buch der Lebensbeschreibung setzt Wibert neu ein.

Wie, wenn ein Damm bricht, die Fluten hereinstürzen, so strömt plötzlich die Erzählung, in einer einzigen langanhaltenden Bewegung ansteigend, unaufhaltsam vorwärts und breitet sich aus. Nicht seine eigenen kleinen Sünden und Taten kümmern ihn mehr: die Untaten, die in der großen Welt geschehen sind, bannen seinen Blick. Wibert will „von den Leuten von Laon handeln, nein, vielmehr ihre Tragödien sich abspielen lassen"[1]). Und wirklich, wie er das Miterlebte nachgestaltet, kommt in seine Erzählung eine dramatische Bewegung, der Atem großer Aktionen, der den Leser mit hinein reißt in die Leidenschaften des handelnden Lebens. Er selbst kommt bei den Ereignissen nur als eine Nebenperson in Betracht; wo er hervortritt, erscheint er nicht als Handelnder, sondern nur als Sprecher für eine Partei, die sich seiner bedient. Er ist Zuschauer; und indem er die noch frischen Eindrücke in der Rückschau zusammennimmt, sucht er das, was geschehen ist, objektiv zu vergegenwärtigen und zu begreifen, warum und wodurch es gekommen ist. Mit der realistischen Bildkraft, die überall in dieser Lebensbeschreibung zu finden war, schildert er die einzelnen Begebenheiten in packenden Szenen, führt er die verschiedenen Personen in zusammenfassenden Charakteristiken und bezeichnenden Situationen mit treffsicherem Detail vor Augen. Aber das ist jetzt nicht das Wesentliche. Die Erzählung löst sich nicht mehr in Einzelszenen auf, sie hat ihren eigenen Mittelpunkt — den Aufstand der betrogenen Bürger von Laon —, hat in sich Zusammenhang und Fortgang. Wie Wibert diesen Zusammenhang begreift und in ihm

[1]) l. III, c. 1.

das Einzelne vergegenwärtigt, kommt in neuer, überraschender Form die zweischichtige Lebensanschauung zum Vorschein, die schon in den Konfessionen sichtbar war, aber jetzt mit Umkehrung des Übergewichts.

Der jenseitige Sinn des Geschehens in der Welt des handelnden Lebens steht fest, so fest wie die Erklärung der merkwürdigen Todesfälle von scheinheiligen Mönchen im Kloster. Die Zwietracht zwischen Adel und Volk, das Unwesen der großen Verbrecher unter den geistlichen Würdenträgern und Baronen, das hemmungslose Wüten der losgebundenen Masse, der Brand der herrlichen Kathedrale, die Verwüstung der blühenden Stadt: es ist das Strafgericht Gottes über die Menschen, die nirgends in ganz Frankreich so verderbt sind wie in Laon. Diese feststehende Deutung ermöglichte es ihm, diese Schilderung von Vergewaltigungen, Meineid und Blutbad an seine Konfessionen anzuschließen, ohne einen Bruch in der inneren Einstellung zu empfinden, vielmehr selber den inneren Zusammenhang betonend: er wollte ja „die Ratschlüsse Gottes“ dartun, wie den Schuldigen die Katastrophe ereilt. So beginnt er: „das Erste sei, zu sagen, daß der Ursprung dieses ganzen Übels aus den Perversitäten der Bischöfe entsprungen ist“; und er verfolgt sie zurück bis ins dritte und vierte Geschlecht, anhebend mit der „Judastat“ eines Bischofs von Laon aus der Zeit der letzten Karolinger, der seinen König an Hugo Capet verriet und so „den Fortgang der Geschlechterfolge von Karl dem Großen her auf ein fremdes Geschlecht übertrug“. (III, c. 1). Mit dem Auftreten Walderichs ballt sich das Verhängnis zusammen. Daß er, nach Meuchelmord und Kirchenschändung, auf die Gunst des Papstes gestützt, nach Laon zurückkehren durfte, bedeutet: „Gott konnte, als er sah, daß Herren und Knechte von der gleichen Schändlichkeit in Tun und Gedanken waren, sein Urteil nicht länger zurückhalten; er erlaubte endlich, daß das Böse, über dem sie brüteten, in offenem Furor zum Ausbruch kam, der, während er blindlings vorwärtsstürzt, dank dem rächenden Gott in fürchterlichem Fall zusammenbricht“. Und als die Katastrophe da ist, bei der Erstürmung des bischöflichen Hauses durch das wutentbrannte Volk, gibt Wibert in eine Szene, die den Bischof in seiner tapferen Abwehr gegen die andrängende Rotte zeigt, die Reflexion hinein, daß alle Tapferkeit nicht wird helfen können, nach dem Evangelisten: „da er ungebührlich und ohne Frommen das andere Schwert genommen hatte, ist er auch durch das Schwert umgekommen“.

Aber das ist lediglich der überlieferte Glaubensgedanke, der unangetastet stehen bleibt; er kommt stark nur da zum Ausdruck, wo Wibert nicht in der Reflexion über das Geschehene, als Historiker, sondern in der Aktion selber spricht, wo ihn die kirchliche Tradition trägt, in den Worten der Sühnepredigt, die er nach der Kirchenschändung hielt und in der Lebensbeschreibung mitteilt, mit dem Text des Psalms: „Siehe, Gott sandte böse Engel unter uns in seinem grimmigen Zorn und ließ sie toben und wüten, und Leid tun". Wo er dagegen hinterher bei sich selbst die wunderbaren Ratschlüsse Gottes überdenkt, fällt seine Reflexion über den Zorn Gottes auf dasselbe kindliche Niveau einer Unterhaltung mit Jahwe zurück, auf dem die Überlegungen seiner Bekenntnisse mit dem Gott der Liebe über sein Recht auf Barmherzigkeit sich bewegten. „Es war keine Ungerechtigkeit, daß Du ein so großes Unrecht nicht dulden mochtest, o Herr. Sicherlich, wenn ein Feind von mir um Verzeihung bittend vor meinen Knien läge und nun sein Feind ihn vor meinen Füßen ermordete, so würde meine ganze Animosität gegen jenen durch diese mir angetane Schmach unterdrückt werden. So wir Menschen! und nun vollends Du, o Gott, Du Ader der Milde!" So macht er sich das Unverständliche klar, warum bei den Arbeiten an der Restauration der Kathedrale ein Blitz in die Kirche einschlug. Gottes Zorn konnte das Bauwerk nicht ungestraft lassen, in dem der Meuchelmord an einem Betenden verübt worden war. Die göttliche Strafgerechtigkeit des „Auge um Auge, Zahn um Zahn" wird zum moralischen Verstand der Vergeltung im Sinne des: „es geschieht ihm nur recht". So resümiert er sein Urteil über den Bischof von Amiens, gegen den er ein starkes Ressentiment hegt — in der kirchlichen Tradition ist dieser Mann ein Heiliger, der heilige Gottfried —: „Seine Art war, daß er nur den respektierte und gut behandelte, der schlecht über ihn sprach oder ihm etwas Böses antun wollte. Während er aus Furcht vor den Kränkungen, die ihm ein Anderer zufügen könnte, wissentlich darauf ausgeht, dem treulosesten Menschen zu Gefallen zu sein, wird er gerade von diesem besonders, aber überhaupt von allen zerrissen: da ist der gerechte Gott der Richter".

Nicht das alttestamentarische Pathos des göttlichen Gerichts in der Geschichte bewegt ihn eigentlich beim Erfassen des Geschehenen. Der Schwerpunkt liegt auf der anderen Seite. Indem Wibert schreibt, formt sich in dem Werk dieses Mönchs, der aus der aristokratischen französischen Gesellschaft stammt, der spezifische

Geist der im engeren Sinne so zu nennenden Memoiren. Die Gattung der Memoiren — die etwas anderes sind als bloße „Erinnerungen“ von Teilnehmern an geschichtlichen Ereignissen — tritt hier frühzeitig hervor, ermöglicht durch die christliche Brechung der Heldenphantasie, aber auch noch durchschauert von dem Menschentum einer Zeit, das einen heldenhaften Blick wohl vertragen hätte.

Es ist die Zeit, in der der Investiturstreit, die Kriege zwischen Frankreich und England, die Durchführung der königlichen Gewalt gegenüber dem mächtigen freien Adel, die Befreiung der Städte begannen. Die politischen und wirtschaftlichen Zusammenhänge dieser großen Umwälzungen liegen außerhalb des Horizonts eines Historikers dieser Tage. Wibert vermag nur die einzelnen Persönlichkeiten zu sehen, die auf der Bühne des Lebens agieren. Er sieht sie auf dem begrenzten Schauplatz der Ortsgeschichte in großer Fülle, innerhalb der herrschenden weltlichen und geistlichen Schicht, bis hinauf zu Papst und König — das Volk der Städter und Bauern handelt als Masse, in der nur etwa ein Rädelsführer hervortritt. Von den wirtschaftlichen Zuständen sieht er wohl auch etwas, nämlich die in die Augen springenden Symptome, aber er faßt sie nur als ein Moment innerhalb der moralischen Lage der Gesellschaft, auf die es dem Sittenprediger ankommt: Geldentwertung, Falschmünzerei, Verelendung der Massen durch die vielen neuen Geldsorten, die nur die Dummen annehmen, sind die Folge des inneren Haders und eine Ursache der sich steigernden Demoralisation (III, c. 7). Aber das gibt seiner Zeitgeschichte noch nicht den Charakter von Memoiren. Sein Urteil erfolgt, wenn es auch moralisch gerichtet ist, vom Standpunkt der herrschenden Klasse, speziell der kirchlichen Hierarchie aus. Die Herrschertugend, ein Erhalter und Mehrer des Reichs zu sein, die schon bei den *res gestae* der Äbte im Mittelpunkt stand, erscheint bei der Charakteristik der Bischöfe als Hauptkategorie, neben adliger Herkunft, Bildung *in literis* und äußerer Erscheinung der Person (*forma, persona*); ein unwissender Emporkömmling, der diese Tugend ausübte, und die Kirche von Laon mit englischem Geld reich und prächtig gemacht hat, verdient, „gleichviel, was er privatim (*apud se*) gewesen sein mag, ob von Ambition oder sonst einer Menschlichkeit bestimmt, doch hierfür auf alle Fälle die Ehre“ (III, c. 2). Dagegen ein Bischof, der Güter oder Revenuen der Kirche an den König zurückfallen läßt, und ein jeder seiner Nachfolger, der den früheren Zustand nicht

wiederherstellt, macht sich der Simonie schuldig (III, c. 3). Und gar die Einung — „*Communio*, dieser neue scheußliche Name"!, die Befreiung der Stadtleute von der Willkür der Feudalgewalt, die Herstellung eines beide Teile bindenden Rechtsverhältnisses, gilt ihm als eine Auflehnung gegen die gottgewollte Ordnung der Dinge (III, c. 7). Aber auch solche und andere Voraussetzungen, die in der herrschenden Moral gegründet sind, machen nicht den Geist der Memoirengattung aus. Dieser zeigt sich erst in der Art, wie das Handeln der Menschen gesehen, erfaßt, begriffen wird.

Die Menschen werden vorwärtsgetrieben und gegeneinander gestoßen von vitalen Leidenschaften, ja sie handeln nur als Träger von solchen machtstrotzenden und zerstörenden Affekten, die sich in den einzelnen Personen verkörpern und summieren oder gegenseitig ergänzen: Gewalttätigkeit und Wollust, Grausamkeit und Unzucht, Rauflust und Spottsucht, Verschwendung, Habgier, Bestechlichkeit. Aber sie haben trotz der Stärke ihrer Leidenschaften keine menschliche Größe. Denn ihre Macht steigt nicht aus der Erde empor, sondern ist bloße Heftigkeit privater Impulse von gottverlassenen Naturen. Sie kennen keine Aufgabe, kein Ziel, keinen weitausgreifenden Plan, sondern nur die Berechnung von Hinterhalt, Ränken und Komplott. Ihre Untaten selbst verlieren etwas von ihrer schauerlichen Verantwortungslosigkeit, da sie in eine gesellschaftliche Atmosphäre von allgemeiner Korruption in allen Ständen gestellt sind. Dazu die Rolle der Frau. Das Spiel wird in Gang gebracht durch eine hochadlige Teufelin in Weibsgestalt: sie steckt hinter der verhängnisvollen Wahl des englischen Höflings Walderich zum Bischof von Laon; die Duldung der öffentlichen Schande ihrer ehebrecherischen Buhlschaft soll dadurch gekauft werden; der Haß dieser „bösen Schlange" gegen ihren früheren Liebhaber, ihre Wut über seine Spottreden, ihr Rachedurst, ihre Eifersucht ist die treibende Kraft bei der Verschwörung, die zum ersten Ausbruch des Unheils, dem Mord in der Kathedrale führt. Die Schilderung ihrer Umtriebe hält die Geschichte von innen zusammen, als der Schauplatz der Gewalttaten von Laon nach Amiens übergeht. Sie schürt den verlöschenden Brand, zersetzt die Vertrauensverhältnisse der Menschen, hetzt Vater und Sohn gegeneinander, inspiriert zu Parteiwechsel und Verrat. „Sie hatte ein Herz, grausamer als eine wilde Bärin."

Dies Treiben der Menschen, die „heutzutage, was sie tun, bestialisch und nicht im Namen des Herrn tun", wird ohne viel

Raisonnement, nur mit dem Refrain der fortzeugenden Macht des Bösen, und kaum noch hie und da unter einem Empörungsruf an Gott, hingestellt, mit einer Verwunderung, aus der nicht starr anhaltendes Staunen, sondern ein offener Blick für die eindringenden Tatsächlichkeiten hervorgeht, die wie Naturphänomene innerhalb der göttlichen Strafordnung vorkommen. Einzelne Personen bekommen, wo sie gleichsam in freier Luft gesehen werden, große Umrisse; ihre Gestalt wird niedergebogen, wie sie in den memoirenhaften Zusammenhang eintreten; üble Nachrede, gesellschaftlicher Klatsch kommt dann als intimes Detail herein. So erscheint die Hauptperson der Tragödie von Laon, Bischof Walderich, bei seinem ersten Auftreten wie ein unbekümmerter, fröhlich verschwenderischer Ritter, und das Argument, daß ein Bischof sich nicht so betragen darf, hindert nicht den offenen Anblick. Er tritt auf, wie er nach der päpstlichen Weihung zum Bischof an der Spitze einer Prozession des Klerus das *Te Deum* anstimmt und sich dabei sein Prognostikon aus der Bibel holt: die Stelle auf die sein erster Blick fällt, ist das Wort an Maria über Johannes: 'Weib, siehe das ist dein Sohn'. „Dessen rühmte er sich nun sehr und trug das Wort überall herum. Er war nämlich in seinen Reden und in seinem Gebaren erstaunlich unstet, erstaunlich leichtfertig. Von kriegerischen Dingen, Hunden und Falken redete er gern, wie er das bei den Engländern gelernt hatte. Einmal, als er gerade von der Einweihung einer Kirche kam — ich ritt neben ihm, mit einem gutartigen jungen Kleriker zusammen —, kam ein Bauer des Wegs mit einer Lanze. Die hatte er ihn schnell aus der Hand genommen, gab seinem Pferd die Sporen — die Tiara noch auf dem Kopf, die er während der heiligen Handlung getragen hatte — und sprengte los, als wollte er jemanden durchbohren. Da sagten wir ihm beide, ich und der Kleriker, der in vulgärer, ich in poetischer Rede: Nicht gut stehn zueinander, noch weilen auf selbigem Sitze Kidaris und Lanze“ [1]). Nach dieser Szene kommt die üble Nachrede: Der riesige Reichtum, die Verschwendung — man munkelt, das viele englische Geld ist nicht auf rechtem Wege erworben. Und das Schlimmste an seiner Leichtfertigkeit: daß er „wenn ihm etwas Unpassendes oder Weltliches einfiel, das auch sogleich mit schnellfertiger Zunge äußerte“, so z. B. eine jungverheiratete Edelfrau, Wiberts Base, eine „stinkende Bäurin“ nannte, weil sie sich gegenüber der

---

[1]) Ovid, Metam. III, 14.

großen Gesellschaft züchtig zurückhielt. Aber die böse Zunge ist auch für Wibert selbst charakteristisch, sofern er Memoiren schreibt. Ein späterer Autor, der eins der Adelsgeschlechter, das von diesen Memoiren besonders mitgenommen wird — die Herren von Coucy, dem Kastell oberhalb der Abtei von Nogent —, gegen ihn in Schutz nimmt, urteilt: „Diese alten Äbte, namentlich dieser Wibert, stechen nicht weniger gefährlich mit der Zunge als die Skorpionen mit dem Schwanz“ [1]).

Ausgesprochene Gottlosigkeit beobachtet er innerhalb der herrschenden Gesellschaftsschicht nicht. Wohl aber kommt so etwas beim Volk vor. Da ist ein Mann, der in der Masse hervortritt, als sie ihre Wut an dem Bischof stillen will und ihn nicht finden kann; er stöbert ihn auf in seinem Versteck in einer Tonne in der Vorratskammer. „Ein ganz finsterer Mensch ... die Zahl seiner Diebstähle und Raubtaten kann niemand angeben, aber seine Schändlichkeiten konnte er sozusagen in seinem Herzen nicht verschließen, er trug sie in seinem garstigen Gesicht zur Schau“. „Der Bischof pflegte ihn im Spott Isegrimm (*Isengrinus*) zu nennen, weil er wie ein Wolf aussah.“ Der Mann bekommt dann späterhin auch seine Strafe. Als er gefaßt wird, „hatte er sich gerade fast bis zum Erbrechen voll gegessen und getrunken und in Gegenwart von andern, indem er seinen Bauch vorstreckte und ihn mit der Hand streichelte, geprahlt — man darf das gar nicht wiedergeben —: er sei voll von der *gloria Dei*“. „Er hat weder Gott noch einen Menschen um Verzeihung gebeten; auch als er seiner Strafe zugeführt wurde, sagte er zu niemandem ein Wort; ohne jede Empfindung für Gott, so wie er gelebt hatte, ist er auch gestorben.“

In diesem Teil der Lebensbeschreibung ist denn auch die äußere Form des empirischen Lebens, die zeitliche Folge, festgehalten. Keine Vordeutungen aus der jenseitigen Welt halten den Gang auf: die Visionen, die in dem autobiographischen Teil mit der Konfessionsform zusammenwirkten, um Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, Diesseits und Jenseits als Einheit zu zeigen, kommen erst herein, nachdem der Plan der Vorsehung erfüllt ist. Jetzt ist auch einmal — das einzige Mal in der Schrift — eine Jahreszahl angegeben, am Schluß des Hauptstücks, der Darstellung der Revolte: „Geschehen ist das im Jahre der Inkarnation des Herrn 1112, zur 6. Osterferia, drei Tage vor Anfang Mai“.

---

[1]) La Morlière, zit. bei Bourgin a. a. O. S. 177 Anm.

In diesem Hauptstück selbst werden die Ereignisse wie in einer Zeitung verfolgt, Schritt für Schritt, Tag für Tag, eine ganze Woche hindurch. Trotz dieser naturalistischen Art fällt die Erzählung nicht auseinander, weil das abgeschilderte Leben in einer leidenschaftlich gesteigerten Bewegung ist auf eine lang vorbereitete Katastrophe hin, so daß ein innerlich folgerechter Ablauf der Handlung die Abfolge der Tage zusammenhält wie in den Akten eines Dramas. Und Wibert sieht das so als ein Ganzes, bildhaft, zusammenschauend.

Zu Beginn der Bischof in Verhandlung mit dem König, ihn bestimmend, ihn bestechend zum Widerruf der Einung; am Karfreitag, statt der heiligen Messe, die Entscheidung über den Verrat am Volk! Dann ein Blick in die Stadt, am Ostersonnabend: „Alle Handwerker verließen ihr Gewerbe, die Läden der Schuhmacher und Flicker wurden geschlossen, die Schankwirte und Krämer ließen nichts sehen, was man kaufen könnte, denn sie hatten keine Hoffnung, daß ihnen etwas übrigbleiben würde, wenn jetzt ihre Herren zu plündern begännen". Die Osterprozession: hinter dem Bischof Soldaten und das Gesinde, Schwerter unter den Gewändern versteckt; bei einem Auflauf ein voreiliger Signalruf: „Einung! Einung!", aber die Menge bleibt ruhig, es ist Feiertag; die Verschwörer haben sich verraten. Nun die Verblendung des dem Tode Geweihten: er verlacht die Warner, unter ihnen Wibert. Und jetzt tritt das Volk in Aktion: es ist auf einmal da, plötzlich als Masse und so gesehen, von außen als Masse in Bewegung, drohend, brüllend, sich vorwärtsschiebend, das Blutbad fängt an. — Der Leichnam des Bischofs liegt auf der Straße, nackt, allem Unglimpf preisgegeben. „O Gott, wer wollte erzählen, mit welchen Hohnreden er, wie er da lag, von den Vorübergehenden beworfen wurde mit wieviel Schmutzwürfen, Steinen, Straßenstaub er überschüttet wurde." „Die, die dabei waren, versichern, daß dieser Schreckenstag derart ohne Unterbrechung in den folgenden Tag überging, daß keine Zeichen von Dunkelheit den Eintritt von Abend und Nacht merken ließen. Als ich ihnen entgegenhielt, die Helligkeit von den Bränden her habe das bewirkt, behaupteten sie unter ihrem Eid, was auch wahr ist, daß das Feuer schon bei Tage erloschen und zu Ende gewesen sei." Nun noch die Schlußbilder, in denen die Leidenschaft abklingt. Die Frauen der großen Herren: flüchtend auf den Wegen durch den Weinberg hin hinter der brennenden Stadt, schmählich vermummte Gestalten; sie suchen Schutz in

einem Kloster in der Nähe. In der Stadt wagt sich hie und da ein Einzelner heraus, um einen geliebten Toten zu bergen.

Die Lebensbeschreibung ist mit dieser „Tragödie" nicht zu Ende. Nach einer Pause kommt die Fortsetzung der Handlung. In der Pause dringt Kirchenluft herein, von den Korridoren: ein Bettelzug der Kleriker durch das Land bis nach England hin mit den heiligsten Reliquien, die Wunder tun: das Geld für die Restauration der Kathedrale strömt zusammen. Dann setzt sich die Handlung fort, mit der Verkettung der Gewalttaten, in denen sich die Befreiung der Städte vollzieht, auf einem andern Schauplatz, in Amiens, scheinbar fernliegend, Wibert steht ganz außerhalb. Aber der Bösewicht, der jetzt in den Mittelpunkt rückt, ein Bastard des Herrn von Coucy, gehört zu der Familie von dem Kastell oberhalb der Abtei von Nogent, dessen feindliche Gegenwart sicher auf Wiberts Selbstgefühl stark drückte. Von seinem persönlichen Verhältnis zu dieser Familie sagt Wibert freilich kein Wort. Er läßt den Herrn, den Sohn, die Frau — jenes verbuhlte ränkesüchtige Weib — nur ihre Rolle in den Parteiungen spielen und stellt sie so an deu Pranger. Die Dinge sind so eindringlich und glaubhaft abgeschildert, daß man einfach zuhört, wenn auch der autobiographische Faden sich zu verlieren scheint. Dann merkt man, daß etwas Persönliches dahinter steckt, was die Schilderung, gewiß ohne Absicht, bestimmt, und man versteht den Sinn, der darin liegt, daß diese Dinge in die eigene Lebensbeschreibung aufgenommen sind. Es ist wieder ein Stück aus seiner nächsten Umwelt, ein feindliches, auf ihn drückendes, das er sich in dieser pervertierten Form gegenständlich macht. Dann aber versickert die Erzählung, löst sich in Ketzergeschichten und kirchliche Wundererzählungen auf, die hier ebenso am Schluß stehen, wie in den zwei ersten Büchern die Merkwürdigkeiten aus dem Kloster zu Fly.

Das Buch endet abrupt. Als Wibert daran schrieb, waren die Kämpfe um Laon noch nicht beendet; die Truppen des Königs lagen vor der Stadt. Aber nicht deshalb bloß fehlt der Abschluß; das Ende der Revolten kam bald, als Wibert noch lebte. Vielmehr: das Leben selbst ist hier ohne inneren Abschluß und verträgt ihn nicht, weil es seinen Zusammenhang nicht in sich hat. Das Memoirenstück steht in der *Vita* zwischen den Spukgeschichten aus dem Kloster und den Wunderlegenden aus dem Heiligenkult so darin, wie der menschliche Lebenslauf nur ein ephemäres Stück Wirklichkeit zwischen Himmel und Hölle ist.

Zur geistesgeschichtlichen Stellung des deutschen Minnesangs.

Von Hennig Brinkmann (Jena).

Die geistesgeschichtliche Stellung des deutschen Minnesangs ist naturgemäß nur zu erkennen im Zusammenhang der mittelalterlichen Weltanschauung. Über sie müßte man sich eigentlich völlig im klaren sein, ehe man daran geht, den Minnesang als geistiges Phänomen historisch einzuordnen. Wir dürfen heute wenigstens einen andeutenden Versuch wagen, denn die Erforschung der mittelalterlichen Weltanschauung ist zwar keineswegs fertig abgeschlossen, aber immerhin zu gesicherten Positionen vorgedrungen. Freilich wird dieser Erkenntnisfortschritt nicht den zahlreichen Büchern[1]) verdankt, die sachliche Unkenntnis unter journalistisch schillerndem Gewande vergeblich zu verbergen suchen, die die Fülle des Geschehens zu wenigen schlagwortartigen Formeln erstarren lassen, deren vermeintlich geistvolle Intuitionen dem Kenner nur flackernde Irrlichter sind. Diese Bücher haben der Wahrheitserkundung nur unendlich geschadet. Halbwahre Meinungen sind durch sie allerorten verbreitet, selbst moderne Bemühungen um Neuorientierung des deutschen Geschichtsunterrichts sind in ihren sachlichen Voraussetzungen leider davon berührt. Die Gefahr ist drohend, daß man sich bei den bequemen Halbwahrheiten, die ein geistreicher Kopf leicht findet, beruhigt und sich in das selige Bewußtsein wiegt, das Wesen des mittelalterlichen Menschen sozusagen in der Tasche zu haben. Die Wissenschaft kann dem beängstigenden journalistischen Spiel nicht länger zusehen; denn nicht durch vernichtende Einzelkritik[2]), nur durch den Aufbau eines positiven Gesamtbilds von wissenschaftlicher Seite aus lassen sich

[1]) An welche Bücher dabei gedacht ist, wird leicht deutlich sein; ich nenne als Beispiel P. Th. Hoffmann 'Der mittelalterliche Mensch'. Die Proklamationen des „gotischen Menschen“ haben als Zeitdokumente einen gewissen Wert.

[2]) Vgl. W. Stach über das genannte Buch von Hoffmann in Arch. f. Kulturgesch. XVI (1925), S. 1ff.



die falschen Anschauungen verdrängen, wie sie die gekennzeichneten Bücher verbreiten. Und dies Gesamtbild ist auch eine innerfachliche Notwendigkeit, freilich eine schwer erfüllbare Aufgabe. Ich beabsichtige nicht etwa, sie im Rahmen eines Aufsatzes zu lösen, den Versuch dazu wird vielmehr eine Gesamtdarstellung unternehmen. Was sie im einzelnen ausführen und begründen soll, sei hier nur knapp angedeutet[1]).

Maßgebend für die ältere Forschung war Heinrich v. Eickens Werk 'Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung', das 1887 zuerst erschien. Seine Grundthese behauptete Weltverneinung, Askese als wesentlichsten Zug mittelalterlicher Geistesart. In besonders fruchtbarer Weise hat E. Troeltsch, der uns leider so früh entrissene feinsinnige Forscher und Kenner geistiger Zusammenhänge, dagegen Stellung genommen[2]). Bei Untersuchung der 'Soziallehren der christlichen Kirchen' erkannte er, daß für die Philosophie des Aquinaten und das Verhalten der Kirche Askese durchaus nicht schlechthin maßgebend war. Wohl bestand Weltverneinung als höchstes Ideal, am reinsten ausgeprägt im Mönchstum, aber es war nur ein Motiv neben andern, im Anschluß an das Alte Testament dauerte auch der Glaube an die Güte der Schöpfung fort. Und nicht Askese, sondern Sakraments- und Gnadendogma wurde Mittel zur Aufrechterhaltung der kirchlichen Herrschaft. Im Gegenteil, die Kirche sah sich vor die Aufgabe gestellt, Mönchtum und Weltleben dem Corpus Christianum einzufügen. Im gedankenmächtigen System des Heiligen Thomas wurde diese Aufgabe in großartiger Weise bewältigt. Rezeption aristotelischer Ideen hatte das ermöglicht.

Askese und Weltlichkeit, soweit sie Anspruch auf absolute Geltung erhoben hatten, wurden relativiert. Die Stände, die sie vertraten, Mönchtum und Laientum, wurden als Glieder dem als Organismus gefaßten Corpus Christianum eingeordnet. Bei Marsilius von Padua wird der Organismus folgendermaßen bestimmt (Gierke III, 552): *componitur ex quibusdam proportionatis partibus invicem ordinatis suaque opera sibi mutuo communicantibus et ad totum.* Jedes Glied des Organismus hat seine eigene Aufgabe und damit

---

[1]) Einiges findet seine Begründung durch die 'Entstehungsgeschichte des Minnesangs', die demnächst in der Buchreihe der 'Deutschen Vierteljahrsschrift' erscheint.

[2]) Gesammelte Schriften I, S. 226 Anm. und sonst.



eine gewisse Selbständigkeit, zugleich aber erfüllt es seine Aufgabe in Stellvertretung für die anderen Glieder; so hat das Laientum für Fortpflanzung zu sorgen, das Mönchtum Darstellung des Ideals in gesteigerter Weise zu leisten. Die Einordnung der Glieder in das Ganze offenbart sich in diesem System der stellvertretenden Leistungen, zugleich aber natürlich in der Hinordnung auf ein gemeinsames, überweltliches Ziel, auf Gott. Was hier als Organismus dargestellt ist, läßt sich auch als ein architektonisches System von Zweckstufen (*gradus*) auffassen. Uns interessiert nicht Vorteil oder Nachteil des Systems, sondern allein die Feststellung, daß alle Stufen eine relative Selbständigkeit und Eigengesetzlichkeit bewahren, ohne daß doch die Einheit des Ganzen darüber verloren geht. Troeltsch scheint diese Erkenntnis zuerst am Neuthomismus und an Haltung und Anschauung der modernen katholischen Kirche aufgegangen zu sein.

An v. Eicken und Troeltsch zugleich hat dann Alfred v. Martin Kritik geübt[1]). Er sucht zu vermitteln. Troeltsch gibt die Anschauung der Kirche wieder, v. Eicken in zugespitzter Form ein Ideal, das in außenkirchlichen Kreisen des Volkes tatsächlich Geltung hatte. Und daß dies Ideal noch am Ende des Mittelalters lebendig war, will er durch Äußerungen Coluccio Salutatis belegen. Mir ist zweifelhaft, ob gerade Salutati geeignet ist, zu bezeugen, was er beweisen soll. Im 14. Jahrhundert wurde das Vermittlungssystem durch die individualistische Kritik des Nominalismus (*Occam*) zersetzt. Damit wurde das asketische Ideal aus seiner relativierenden Bindung befreit, es konnte von neuem als beherrschendes Motiv hervorbrechen. Salutatis Weltverneinung wäre dann aus den besonderen Voraussetzungen seiner Zeit heraus zu verstehen, die wir nicht ohne weiteres auf frühere Jahrhunderte übertragen dürfen. Den Unterschied zwischen v. Eicken und Troeltsch sehe ich nicht darin, daß jener das Weltanschauungsideal, dieser die Verwirklichung des Ideals nach Auffassung der Kirche darstellt. Es handelt sich hier vielmehr um den grundsätzlichen Gegensatz zwischen zwei Weltanschauungen: dem asketischen Dualismus, der vornehmlich in Mönchtum und Literatur seine Verkünder fand, und dem Gradualismus, der über die Reihen der offiziellen Kirchenvertreter hinaus auch in Volkskreisen lebendig war. Gemeinsam

[1]) 'Mittelalterliche Welt- und Lebensanschauung im Spiegel der Schriften des Coluccio Salutati' (Historische Bibliothek Bd. 33) 1913.



ist beiden die transzendentale Orientierung auf ein überweltliches Ideal, sie scheiden sich nach ihrer Stellung zur Welt, und das begründet keinen bloß formalen, sondern einen wesenhaften Unterschied. Damit haben wir freilich die Menschentypen, die hier nebeneinander stehen, nur durch ihr Verhalten zu Welt und Gott charakterisiert; um ihre Eigenart in voller Rundung herauszuarbeiten, müßten wir ihre Stellung auch zu anderen transsubjektiven Werten untersuchen. Neben dieser Bestimmung der Richtung, die das Erleben des Menschen nimmt, und der Werte, die es als gültig anerkennt, ist auch auf die Farbe zu achten, die das Erleben trägt, denn gerade das qualitative Moment ist von großer Bedeutung für das Wesen des Typus. Hier begnüge ich mich mit der oben gegebenen Feststellung des Verhaltens zu Welt und Gott, ein reicheres Bild ergibt sich schon aus den Büchern von v. Eicken und Troeltsch, auf die ich ausdrücklich verweise. So gewinnen wir als wichtigstes Ergebnis der Kontroverse v. Eicken—Troeltsch —v. Martin die Existenz von zwei Menschentypen, deren gedanklicher Ausdruck zwei Weltanschauungen sind. Als primär ist wohl der asketische Dualismus anzusehen, wenn auch der Gradualismus sich auf paulinische Aussprüche und Gedanken zu berufen vermag. Seit dem 10. Jahrhundert besonders wird Europa von einer asketischen Welle überflutet, die den Gedanken der kirchlichen Weltherrschaft emporträgt.

Ich glaube nun nachgewiesen zu haben [1]), daß im Gegensatz dazu ein diesseits gerichteter Menschentypus aufkam, dessen Existenz und Struktur wir vornehmlich an lateinischer Literatur beobachten. Wichtig erscheint mir das Bestehen dieses Typus, weil er uns die Entstehung des Gradualismus begreiflich macht. Gradualistische Gedanken finden wir auch früher, so etwa wenn Otloh v. St. Emmeram Beschäftigung mit weltlichen Wissenschaften dem Mönch verbieten, dem Laien erlauben will. Aber nicht das ist ja entscheidend, daß solche Gedanken vorkommen, sondern daß sie Macht über die Geister gewinnen. Und wenn der Gradualismus eine Macht wurde, so ist das zu verstehen aus dem Ringen zwischen Askese und Diesseitigkeit; er war die Form, in der das Ringen seinen Ausgleich fand. Bei diesem Ausgleich blieb vom asketischen Dualismus die Hinordnung auf ein überweltliches Ideal, von der Diesseitsstimmung ein positives Verhältnis zur Welt. Zu betonen

---

[1]) Deutsche Vierteljahrsschrift II, S. 731 ff.



ist aber, daß mit dem Gradualismus Askese und Diesseitigkeit nicht völlig vernichtet waren, sie dauerten daneben auch weiter fort.

An Troeltsch knüpfen die Arbeiten an, die uns zuletzt, jede in ihrer Weise, am meisten in Erkenntnis des mittelalterlichen Geistes gefördert haben. G. Müllers Studie über den Gradualismus[1]) hat vor Troeltsch den Vorzug, daß sie in ihrer Betrachtungsweise nicht so soziologisch eingestellt ist. Von verschiedenen Seiten her arbeitet sie das Wesen des Gradualismus deutlich heraus; sie verwendet zu seiner Beleuchtung Anschauungen und Begriffe der Scholastik, die bei Troeltsch noch nicht verwertet waren. Aber die Gradualismus-These bedarf doch auch erheblicher Einschränkung. In ihrer Benutzung zur Erklärung literarischer Phänomene geht Müller zweifellos zu weit. Wenn z. B. ein Dichter zugleich Religio und Amor huldigt, so folgt er vielleicht lediglich literarischer Tradition, ohne daß wir den Gradualismus zur Deutung zu bemühen brauchen. Ich gebe zu, er vermag manches spielend leicht zu erklären, das uns sonst erhebliches Kopfzerbrechen macht; aber liegt darin schon hinreichende Gewähr für seine Richtigkeit? Ich denke, erst da, wo nicht allein ein Nebeneinander weltlichen und religiösen Geistes vorliegt, sondern tatsächlich gradualistische Haltung wenigstens in Andeutung erkennbar wird, dürfen wir den Gradualismus zur Erklärung verwerten. Worin solche Andeutungen bestehen können, wird sich aus dem Folgenden ergeben. Die Übertragung auf musikalisches Gebiet hat Schwietering soeben energisch zurückgewiesen[2]). Am wenigsten gelungen scheint mir Müllers Versuch, die geschichtliche Entwicklung der mittelalterlichen Bildung als gradualistisch zu erweisen. Aber das steht außer Frage, das geistige Phänomen des Gradualismus hat er wesentlich schärfer als Troeltsch erfaßt. Leider hat er die bildende Kunst nicht beachtet und herangezogen, obwohl ihre geistige Stellung erheblich klarer als die der Literatur zu erkennen ist.

Diese Aufgabe ist in vorbildlicher Weise durch Dvořák[3]) in Angriff genommen und, wie ich glaube, im wesentlichen gelöst

[1]) Deutsche Vierteljahrsschrift II, S. 681 ff.

[2]) ZfdA. LXII, S. 16 Anm. 1.

[3]) 'Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei' zuerst Historische Zeitschrift Bd. 119, jetzt in 'Kunstgeschichte als Geistesgeschichte' München 1924 S. 43 ff.



worden. Er ging von der Absicht aus, Romanik und Gotik aus den geistigen Voraussetzungen ihrer Zeit zu verstehen. Troeltsch zeigte ihm den Weg. Trotzdem ist Dvořáks Untersuchung eine völlig selbständige Leistung, die auf den Gang der abendländischen Geistesgeschichte in den Jahrhunderten des Mittelalters vielfach neues Licht wirft. Er begnügt sich nicht damit zu zeigen, daß die Romanik, der „die Materie an sich null und nichtig oder zum mindesten vom Standpunkte der geistigen Erhebung durch die Kunst nebensächlich war" (S. 52f.), dem asketischen Dualismus, die Gotik dagegen dem Gradualismus zuzuordnen ist. Er will vielmehr gerade im einzelnen erkennen, welche künstlerischen Erscheinungen der Gotik gradualistisch zu verstehen sind. Wie fruchtbar dies Bemühen ist, offenbart sich in dem Reichtum an neuen Ergebnissen. Die Gotik erweist sich als ganz in idealistischen Anschauungen und Vorstellungen verwurzelt und, wo sie ihre Naturauffassung zur Geltung bringt, da sucht sie nicht durch Gestaltung materialistisch gesehener Körper, sondern durch geistige Belebung in die Nähe der Natur zu gelangen. Dadurch unterscheidet sie sich grundsätzlich von der Antike. Das Verhältnis zur Natur ist durch die idealistische Einstellung auf ein überweltliches Ideal bedingt, aber immerhin im Gegensatz zur stoffverneinenden Romanik ist doch wenigstens ein positives Verhältnis zum Leben da. Und das läßt dann auch die weitere Entwicklung verstehen, die Dvořák großzügig entworfen hat.

Wichtig ist das Nebeneinander einer idealistischen und naturalistischen Strömung innerhalb der Gotik. Das entspricht den Verhältnissen innerhalb der Scholastik, in der neben der augustinischen Richtung das Streben nach exakter Naturerforschung ständig wächst (Roger Baco). Und als dann der Gradualismus durch den Nominalismus mehr und mehr zersetzt wird, löst sich der Naturalismus gänzlich aus der Bindung durch das idealistische kirchliche System. Der Künstler ist nunmehr auf möglichste Naturtreue aus. Die Bildnisse Jan van Eycks repräsentieren dies Bestreben, das im Norden freilich immer noch an Errungenschaften der Gotik festhält. In Italien, das heidnische Elemente aus der Antike in sich trug, das der idealistischen Einstellung des Mittelalters im ganzen fern geblieben und darum an der künstlerischen und literarischen Leistung bisher ohne wesentlichen Anteil war, wurde die Anschauung von der Autonomie des Kunstwerks geboren, die in Anfängen schon bei Thomas von Aquin sich an-

kündigt. In den Gemälden Giottos findet sie zuerst einen imposanten künstlerischen Ausdruck. Die Auffassung vom Kunstwerk war aber auch beeinflußt durch das subjektive Moment, das durch das Christentum hineingetragen worden war. Realismus und Ästhetizismus sind Ausgangspunkte des Fortschritts, den die abendländische Kunst seit des Renaissance erreicht. Ich habe hier ganz knapp den kunstgeschichtlichen Verlauf, wie ihn Dvořák darstellt, gezeichnet, um darauf hinzuweisen, wie wichtig seine Anschauung von der Gotik auch für das Verständnis der Geistesgeschichte seit dem 14. Jahrhundert ist.

II.

Durch die kurze Kritik der besprochenen Bücher und Arbeiten ist die Situation geklärt, von der aus der Versuch einer geistesgeschichtlichen Einordnung des deutschen Minnesangs unternommen werden muß. Drei Mächte kommen in Frage: Asketischer Dualismus, Diesseitsstimmung, Gradualismus. Zu ihnen haben wir den Minnesang in Beziehung zu setzen. Zeitlich fällt der Minnesang mit dem Gradualismus im wesentlichen zusammen, wir dürfen daher von vornherein vermuten, daß er mit ihm in geistigem Zusammenhang steht. Aber wir müssen doch auch die Möglichkeit asketischer und diesseitiger Strömungen im Minnesang ernstlich ins Auge fassen. Wenn sie schon einmal damals lebendig waren, so konnten sie auch hier nicht ohne Wirkung bleiben.

Als erster, kann man sagen, hat Dvořák eine mittelalterliche Kunstart aus dem Geiste des Mittelalters gedeutet. So sehr seine Abhandlung leuchtendes Vorbild für ähnliche Untersuchungen ist, ich fürchte, wir dürfen kaum hoffen, den Minnesang mit gleicher Vollständigkeit und Gewißheit aus der geistigen Struktur der Zeit abzuleiten. Das ist im Wesen der Sache begründet.

Die Gotik ist durchaus kirchliche Kunst, Ausdruck religiösen Wollens, Mittel religiöser Erhebung. Sie ist naturgemäß völlig durch die religiös-kirchliche Weltanschauung bestimmt, die Dvořák durch Troeltsch eingehend dargestellt fand. Der Minnesang aber ist laienhafte, ausgesprochen weltliche Kunst. Wieweit er in seiner geistigen Haltung zur kirchlichen Weltanschauung stimmt, das ist noch eine Frage. Keinesfalls lassen sich Dvořáks Ergebnisse ohne weiteres auf ihn übertragen. Und was Dvořák selbst über die Literatur sagt (S. 120f.), ist recht summarisch und schwach.

Andeutungen von Troeltsch können uns den Weg zeigen, auf dem eine Einfügung des Minnesangs in das kirchliche System möglich wurde. Er hat (Ges. Schr. I, S. 238) die „relative Annäherung der tatsächlichen sozialen Lebensformen an das kirchliche Ideal“ untersucht, die den Gradualismus möglich machte. Neben dem Mangel eines großen, straff organisierten Staates, neben dem Mangel einer Geldwirtschaft mit ihren Einwirkungen auf die Lebensmoral war die ständische Gliederung, die genossenschaftliche Bindung des Menschen — ein entschieden germanisches Element — wichtigste Voraussetzung zur Entstehung und Durchführung des Gradualismus.

Ohne jeden Kompromiß war die christliche Ethik nur im Kloster durchführbar. Der Minnesang aber gehörte ganz in die Sphäre des weltlichen Lebens, und für sie galten neben dem Dekalog Aristoteles und das Naturrecht (*lex naturae*). Nicht die Welt selbst wurde christianisiert, sondern das Naturrecht als göttlich proklamiert, damit freilich auch die Welt in Abhängigkeit von Gott gebracht, auf ihn hingeordnet; und das gilt natürlich auch für den Minnesang als Glied der weltlichen Sphäre.

Der Minnesang ist ferner, wie Kluckhohn eindringlich und anschaulich dargelegt hat[1]), ritterliche Standesdichtung. Die Ethik dieses Standes, auf der stoischen Popularphilosophie basiert und rein weltlichen Charakters, gipfelte in dem diesseitigen Wert der Ehre. Es ist nicht der Versuch gemacht worden, ein kirchliches Moralsystem an seine Stelle zu setzen. Man begnügte sich damit zu versichern, daß Gottes Huld das höchste Ziel des Ritters sei. Freilich wurde auch der Ehrbegriff christlich gefärbt, dem Ritter wurden, wie die Epen zeigen, christliche Tugenden zur Pflicht gemacht. Besonders die Kreuzzüge gaben Gelegenheit, dem Rittertum eine Funktion innerhalb des kirchlichen Systems anzuweisen.

Auf ähnliche Weise konnte die Einfügung beim Minnesang sich vollziehen. Minne war der Zentralwert, um den er kreiste. Wo Minne rein diesseitig, vital erlebt und verdichtet wurde, stand der Minnesang völlig außerhalb der religiös kirchlichen Welt. Aber Minne brauchte ihrem Wesen nach nicht notwendig vitale Geschlechtsliebe zu sein, gerade die Form, in der sie den höfischen Trobadors vermittelt wurde, stammte aus christlicher Sphäre, war zum mindesten in entscheidenden Zügen durch religiöse Gefühlswelt

[1]) Archiv für Kulturgeschichte XI, S. 389 ff.

bestimmt. Allerdings macht gerade das sie modernem Empfinden so schwer nacherlebbar, daß das Vitale trotzdem leiser oder stärker mitschwingt. Immerhin war es möglich, der Minne transzendentalen Charakter zu verleihen, sie auf Gott hinzuordnen. Und wo das geschah, war dann auch der Minnesang dem kirchlichen System eingefügt. Der Dichter mochte von Liebe singen, wenn ihm nur die Orientierung auf Gott nicht verloren ging. Wie das Naturrecht als göttlich ausgegeben wurde, so konnte auch Minne aus göttlichem Ursprung und Willen erklärt werden. Der Minnesang blieb in seinem Charakter unangetastet und unberührt, durch seinen entscheidenden Wert war er der kirchlichen Weltanschauung verbunden.

So stark das aristokratische Element auch später noch war, in den Jahrzehnten nach Walther tritt doch das bürgerliche Element mehr und mehr hervor. Und das war auch geistesgeschichtlich von Bedeutung. Troeltsch hat einleuchtend darauf hingewiesen, daß die Stadt in dem friedlichen Ablauf ihres Lebens, das keine Fehden, keine Abenteuer störten, in der auf der Familie gründenden Organisation der Einordnung in das Corpus Christianum besonders günstige Voraussetzungen bot. Ohne erhebliche Abschwächung konnten die kirchlichen Forderungen hier Erfüllung finden. Als der Minnesang mehr und mehr durch das bürgerliche Element bestimmt wird, da ändert sich auch sein Charakter im Ganzen; er wird nun vollständiger und gründlicher christlichem Wesen angepaßt.

III.

Wir haben die Lage bisher von der allgemeinen geistigen Situation aus überblickt, den Verlauf in großen Zügen angedeutet. Nunmehr gilt es den Rahmen mit Anschauung zu erfüllen. Wir wollen die Dichtergestalten an uns vorüberziehen lassen, für die Anfänge bis Walther in einiger Vollständigkeit, für die Spätzeit in typischen Vertretern.

Dabei ist nach dem vorhin Gesagten auf zweierlei zu achten: die Stellung zu Gott und die Färbung des Minnebegriffs. Sie sind die Kriterien, an denen wir zu erkennen vermögen, ob nnd wieweit Erleben und Lied des Dichters im Zusammenhang des religiösen Systems bleiben. Zugleich ist die Frage zu beantworten, welchem der drei aufgezeigten Menschentypen der Minnesinger zugehört.

Ich spreche absichtlich nur vom deutschen Minnesang. Dabei gehe ich von der Erkenntnis und Überzeugung aus, daß für die

Trobadors eine andere geistige Lage gilt. Die literarischen Grundlagen ihres Dichtens sind andere als die des deutschen Minnesangs. Die Trobadors schöpfen, wie ich glaube, aus Tradition von Angers und Vagantenpoesie, der deutsche Minnesang knüpft anfangs an lateinischen Brief- und Episteltausch Oberdeutschlands an, der vielfach freilich mit den Dichtungen des angevinischen Kreises (Hildebert, Marbod u. a.) nahe Berührung offenbart, später erst, zuerst bei Dietmar, bricht auch Vagantenpoesie in ihn hinein. Verschieden wie die literarische Grundlage war auch die Lösung, die der Zwiespalt zwischen Minne und Religion in Deutschland und bei den Romanen fand. Für die Trobadorpoesie bedeutet den geistigen Abschluß und Höhepunkt nach Wechsslers und Voßlers Nachweis die Dichtung des *dolce stil nuovo* (Guinicelli, Dante). Sie erhöht die gefeierte Dame zum Symbol des Göttlichen.

Die ersten Vertreter des deutschen Minnesangs, die männlich kraftvolle Persönlichkeit des Kürenbergers, künstlerisch — in objektiver Stilisierung — von ausgeprägter Eigenart, der weichere, sentimentale Schwabe Meinloh von Sevelingen deuten uns ihre geistige Haltung nirgends an. Das ist auch bei Dietmar nicht anders. Nur wissen wir, daß Minne für ihn rein sinnlich irdisches Lieben bedeutet. Diese weltliche Art, die ihn dem Einfluß diesseitiger Vagantenpoesie öffnet, steht unmittelbar neben Erwähnungen Gottes, der dem Dichter sinnliche Liebeserfüllung bringen soll. Auch sonst, beim Rietenburger etwa, ist Gott naiver Auffassung gemäß Freund und Beschützer des Menschen, der auch an seinem Minnen tätigen Anteil nimmt. Anrufungen Gottes finden sich im ganzen Minnesang, anfangs sind sie echt und warm empfunden, später erst verblassen sie zur vielgebrauchten, leeren Formel, bei deren Verwendung man nichts mehr fühlte und dachte. Entsprungen sind sie einem Mangel an Problembewußtsein, das wir ja auch bei Dichtern nicht ohne weiteres suchen dürfen. Von Synkretismus zu reden, scheint mir nicht zweckmäßig und richtig, denn es liegt hier ja nicht eigentlich eine Mischung verschiedener geistiger Strömungen vor.

Jedenfalls hat mit dem unbekümmerten Nebeneinander Friedrich von Hausen energisch gebrochen. Abstraktions- und Denkfähigkeit, die Gabe, Fragen zu stellen und hin und her zu wenden, befähigten ihn in hervorragendem Maße dazu. Er war aufs engste mit christlicher Vorstellungswelt verwachsen; Schönbachs Nachweise haben das eindringlich gelehrt. Er hatte ein tieferes,

persönlicheres Verhältnis zu Gott als die Lyriker vor ihm. Anrufungen, Erwähnungen Gottes haben stark religiöse Färbung, mitunter geradezu legendarische Form. Und wenn er die Geliebte Gott anbefiehlt, so ist die Bitte begründet; denn um für Gott auf der Kreuzfahrt zu streiten, will er seine Dame verlassen. Von der religiösen Basis aus hat Hausen als erster Minne und Religion versöhnt. Und wo ein Widerspruch hervorzuleuchten scheint, da erklärt sich das leicht als zugespitzte sprachliche Formulierung, die aus dem Gedichte heraus verstanden, nicht schematisch gedeutet sein will.

Von dem sorglos bedenklichen Spiel mit erotischen Dingen, wie es Dietmar trieb, wandte sich Hausens sittlich ernste Natur ab, und so reinigte er Minne und Liebessprache von allem deutlich Sexuellen, läuterte sie zu rein geistiger Sympathie empor. Unbewußt gab er ihr damit das Wesen zurück, das ihr zu eigen war, als sie aus dem Schoße christlicher Anschauungswelt in die Dichtung der Provenzalen trat. Und Huldigung an Minne in dieser gereinigten Form bedeutete keine Abkehr vom kirchlichen Gebote, im Gegenteil, der Weg zur Einfügung in das religiöse System war frei.

Minne ist für Hausen von Gott gewollt (50, 19 vgl. auch 51, 16):

Ich lobe got der sîner güete
daz er mir ie verlêch die sinne
daz ich si nam in mîn gemüete.

Mit ihr zugleich ist dadurch sein ganzes Dichten auf Gott hingeordnet. Möglich wurde das durch die Schöpfungsidee. Sie betont nachdrücklich, daß äußere Schönheit, daß äußere und innere Vollkommenheit der Frau Schöpfung Gottes sind (44, 22).

Swes got an güete und an getât
noch ie dekeiner frouwen gunde,
des gihe ich ime daz er daz hât
an ir geworht als er wol kunde.

Die gottgewollte, gottbewirkte Schönheit löst beim Dichter Liebe aus, und so kann denn Minne als Wirkung und Folge der Schönheit keine Sünde sein. Gott selbst gibt vielmehr dem Menschen Liebe ein, er will die Minne, die gewissermaßen durch ihr geschöpfliches Sein ihm untergeordnet, von ihm abhängig bleibt. Damit ist der Kreis geschlossen. Die Existenz der Minne ist auf Gott zurückgeführt.

Hausen steht dem asketischen Dualismus fern, der die Erde als Jammertal empfindet und sich zum Himmel als der wahren

Heimat der Seele sehnt. Seine Überzeugung von der Güte der Schöpfung läßt er sich nicht trüben, ihre Schönheit genießt er unbekümmert in der Frau. Aber darum ist er ebensowenig Diesseitstypus. Das schließt schon die religiöse Bestimmtheit seines Wesens aus. Und Hausen gibt dem Diesseits in seinen Versen überhaupt keinen Raum. Von wenigen Einzelzügen abgesehen bleibt die Welt der sinnlichen Erscheinung, die Natur zumal, die Dietmar aus warmem Erleben heraus besang, alles Reale verbannt. Dadurch begründet Hausen den eigentlich modischen Minnesang, darin offenbart er aber auch seine idealistische Gesinnung, die ihn ähnlichen Strömungen der Gotik zur Seite stellt. Er verkörpert zuerst und anschaulich in der Geschichte des Minnesangs den Gradualismus in seiner idealistischen Form. Minne hat ein gewisses Eigenrecht, darüber hinaus aber ordnet sie als auf Gott gerichteter Wert die gesamte Sphäre, die sie umgibt, dem kirchlichen Systeme ein. Auch der Ruf zum Kreuzzug reißt Minne und Religion nicht auseinander; wer nicht dem Rufe freudig folgt, vermag nicht als rechter Minner zu gelten. Gerade deswegen unterstreiche ich Hausens epochemachende Leistung, weil sie manchem Zeitgenossen und Nachfolger wieder verloren ging.

Heinrich von Veldeke ist von ihr ganz unberührt. Anders als Hausen, der nur über die Bewegung seiner Seele reflektiert, ist er als Augenmensch dem sinnlichen Zauber äußerer Erscheinung hingegeben. Er liebt und beobachtet die Natur, leitet gern seine Liedchen mit Naturbild ein; urwüchsiger Humor läßt ihn realistische Bilder finden. Seine Liebe will im Grunde Erfüllung sinnlicher Begehrlichkeit, die einmal als rechte Minne, ein andermal als dörperlich und tadelnswert erscheint. Widerspruchsvoll wechselnd erscheint er überhaupt in seiner Lyrik. Er ist eben eine durchaus impressionistische Natur, ohne die Charakterfestigkeit und Selbständigkeit Hausens, der alles mit seinem Wesen einheitlich durchstrahlte. Veldeke schillert und wechselt und wandelt sich wie der Augenblick selbst, in dem er lebt. Seine Strophen sind aus der flüchtigen Stimmung des Augenblicks geboren und darum nicht schlechthin als Ausdruck innerer Überzeugung zu verstehen.

Das macht denn auch die geistesgeschichtliche Einordnung bei ihm so schwierig. Klar ist, daß er das Diesseits liebt. Nicht erkennbar aber ist seine Stellung zum religiösen System. Minne wird zum höchsten Lebenswert gesteigert, sie ist Quell alles Guten, reinigt die Gesinnung. Von seinem Liebesverhältnis aus beurteilt

der Dichter die Menschen. Damit wird Minne ethische Bedeutung zugesprochen, nirgends aber angedeutet, daß sie von Gott gewollt ist. So finden wir bei ihm eine Minneethik, aber keinen Versuch zur Einordnung in die kirchliche Gedankenwelt. Seine unproblematische, impressionistische Natur macht uns das erklärlich, obwohl gerade ihm als Kleriker die Aufgabe nahe lag. Dabei beschwört er den Namen Gottes häufig genug in seinen Liedern, er ist sein Vertrauter und Beschützer. Veldeke lebt der Welt, der Minne, ohne nach ihrem Verhältnis zu Gott zu fragen, weil sie ihm etwas Selbstverständliches sind. Ein unverwüstlicher Optimismus trug ihn beneidenswert leicht über Fragen und Widersprüche hinweg. An Hausen gemessen erscheint er diesseits gerichtet, allerdings wendet er sich auch nirgends von Gott ab. So steht er zwischen Gradualismus und Diesseitstypus, dem Diesseitstypus vielleicht innerlich mehr verwandt.

Wie Veldekes Lieder bedeuten auch die Strophen Hartwics von Rute nur eine Episode in der Geschichte des Minnesangs. Seine Seele ist von ungestümer, sinnlicher Leidenschaft bewegt, und seine Strophe 117, 26 überrascht durch unmittelbare Wucht des persönlichen Gefühlsausbruchs in der Welt des gedämpften Tons. Seine Liebe ist wilde, heiße, ungestüme Begehrlichkeit. So sehr ist er von ihr besessen, daß ihre Erfolglosigkeit ihm allein Kummer macht, wenn andere reuig ihre Sünden beichten. Damit setzt er sich doch wohl bewußt in Gegensatz zur religiösen Stimmung, seine Minne ist ihm wichtiger. Dieser Drang sich ungehemmt auszuleben ist nicht mehr literarisch zu verstehen, er rückt ihn in unmittelbare Nähe des Diesseitstypus.

Heinrich von Morungen gestaltet die durch Hausen geprägte Form des Liebeslieds, die Minneklage, und an seinem idealistischen Charakter, an dem Verzicht auf den Natureingang, änderte er nichts. In idealistischer Haltung überschreitet er die Grenzen des Diesseits beim Minnebegriff. Hausen hatte ihn von irdischer Geschlechtlichkeit gereinigt, Morungen steigert ihn noch. Minne ist ihm geistiges Gedenken, unabhängig von Raum und Zeit; unabhängig auch vom Körper, wohnt sie im Herzen. Einmal wird sie zur reinen Seelenliebe erhöht; wo zwei Seelen sich minnen, da überdauert ihre Liebe die Vergänglichkeit des Leibes. Wo solcher Minnebegriff galt, da war die Einfügung in das religiöse System nicht schwer. Und Morungen hält auch an dem Gedanken fest, daß irdische Frauenschönheit Werk Gottes ist, aber nirgends ver-

wendet er diesen Gedanken zur Versöhnung von Minne und Religion. Oft nennt er Gott, in christlicher Literatur ist er belesen, aber von einem Gotterlebnis, wie es in erschütternder Tiefe Hausen zuteil ward, bei ihm keine Spur. Ist seine idealistische Haltung rein literarischer Natur, ohne Verwurzelung in seinem Wesen? Einen Ansatz zu gradualistischer Auffassung vermag ich jedenfalls nicht zu entdecken. Und die Erklärung dafür gibt seine künstlerische Eigenart. Sie steht weit ab von Hausens Wesen.

Er ist vor allem Augenmensch, von reizbarer Empfänglichkeit für alle sichtbaren Eindrücke. Durstig nimmt er den fließenden Glanz der Erscheinung in sich auf; Bilder, die leuchten und strahlen, tuen ihm besonders wohl. Wie bei Rembrandt wächst aus tiefem Nachtdunkel die schneeige Helligkeit des Frauenleibes hervor. Neben leuchtendem Glanz eignet seinen Bildern volle plastische Rundung der Anschauung. Diese Bilder sind freilich nicht Selbstzweck, sondern Mittel künstlerischer Darstellung, die stets Empfindung gestaltet, darin den idealistischen Grundcharakter des Liedes wahrend. Was der Dichter denkt und empfindet, nimmt Form und Farbe sinnlicher Eindrücke an, alles Gefühl verwandelt sich ihm wie von selbst zu Bildern und Klängen. Im Gegensatz zu Reinmar hüllt sich Seelisches bei ihm in sinnliche Gestalt, bevor es zur Ausprägung im Wort gelangt. Er verschließt sich nicht in die Einsamkeit seines Innern, sondern schaut hinaus in die weite Welt, die er mit warmer Lebensfreude genießt. So ist er seinem Wesen nach mehr irdisch als jenseitig orientiert.

Die antiken Gottheiten waren durch die Kirche dämonisiert, Venus zur Hexe geworden. Morungen aber preist und besingt die Liebesgöttin. Vergleich mit Venus ist für die besungene Dame höchstes Lob. Sein Geist ist ästhetisch gerichtet. Ihm kommt es nicht darauf an zu betonen, daß Gott Urheber der Frauenschönheit ist, er will vielmehr die Schönheit der Dame, an der er sich erfreut, betonen. Als Statue (*bilde*) erscheint sie ihm. Wehe denen, die die Frauen dem Blick entziehn! Denn diese sind dafür geschaffen, daß man sie anschaut, ihre Schönheit bewundernd genießt. Allerdings gilt der ästhetische Genuß irdischer Schönheit als gotterlaubt, nicht als Sünde.

Kirchlich gesinnte Schriftsteller und Dichter betonen ihre Unfähigkeit, den Minderwert ihrer Leistung. Morungen erklärt in stolzem Selbstbewußtsein *wan ich durch sanc bin zer welte geborn.* Sein Künstlerindividualismus wirft den Mantel christlicher Demut

gründlich ab. Das ist etwas anderes, als wenn Sänger des 13. Jahrhunderts stolz von ihrem Können reden. Für sie ist die Kunst durch Gott geheiligt, und gerade dieser wichtige Gedanke liegt Morungen völlig fern. Auch hier benutzt er nicht die Möglichkeit, sein Denken kirchlicher Anschauung einzuordnen. In seinem Subjektivismus, seiner sinnlichen Art, seiner Lebensfreude, seinem Ästhetentum und seinem Künstlerbewußtsein ist er mehr als andere Diesseitsmensch und darum war er auch für Einfluß lateinischer Vagantenpoesie und Ovids empfänglich.

Engelhart von Adelnburg betont (149, 1) den öfters ausgesprochenen Gedanken, daß treues, beständiges Werben um eine Frau der Seele nicht schädlich ist. Denn wenn der Himmel davon nichts wissen wollte, kämen die Bösen alle dorthin, während die Guten verloren wären. Das ist pointierte Zuspitzung der Anschauung, daß Minne, Minnesang an sich gut und wertvoll sind. Wenn ich auch eine leicht humoristische Färbung zugeben will, so läßt sich doch sagen, daß hier die erotische Welt, von Religion und Kirche losgelöst, ein selbständiger Bereich geworden ist, der seine Weihe und Heiligung nicht erst durch Gott empfängt. Eine Tendenz, die dem Minnesang früh innewohnte, hat hier deutlichen Ausdruck gefunden.

Die Kreuzzugsdichter Rugge, Johansdorf, Hartmann bieten ein anderes Bild. Nähe des Todes und Auszug zur Kreuzfahrt waren für den mittelalterlichen Menschen Augenblicke, die mit elementarer Wucht das Jenseits, die religiöse Ideenwelt ins Bewußtsein riefen. So laut ertönte dann die Stimme des religiösen Gewissens, daß oft der Klang der andern Mächte, die in der Seele lebendig waren, darunter erstarb. Man muß also vorsichtig sein, wenn man aus Kreuzliedern, aus Gedichten, über denen die Schatten des Todes liegen, die geistige Haltung des Sängers deuten will.

Der wackere Schwabe Heinrich von Rugge spricht sich schlicht, klar und natürlich aus, er gibt sich unmittelbar so, wie er wirklich ist, ohne Bemühen, seine Gedanken und Gefühle kunstvoll zu maskieren. Zierliche, komplizierte Stilisierung ist nicht seine Sache. So liegt seinem Wesen, dessen Grundzug Echtheit, Wahrhaftigkeit ist, nicht die fiktive Modewelt des Minnesangs[1]). Im Gegensatz

[1]) Äußerungen, die ein mehr positives Verhältnis zum Minnesang zeigen, stehen in der Gruppe 103, 35 — 106, 23, die von allen Liedern für Rugge am schlechtesten bezeugt ist. Aber auch sie widersprechen nicht der Auffassung, daß der Dichter hier mitmacht, ohne innerlich ergriffen zu sein.

zu Morungen hat für ihn äußere Schönheit nicht viel Wert, auf Gesinnung, sittliche Tugend kommt es an. Und mit christlicher Demut und Bescheidenheit nennt er sich *der tumbe man von Rugge*. Ein inneres Verhältnis zum Minnesang hatte er nie besessen, er war der Mode, dem Geschmack des Hörerkreises gefolgt. So konnte ihm auch der Abschied von der Modedichtung nicht schwer werden, als die orientalische Gefahr zum Kreuzzug zwang. Er hat als erster in einem Leich, einer großen Programmdichtung, die Gemüter aufzurütteln gesucht. Da zeigt er sich ganz von religiöser, ja asketischer Gesinnung erfüllt. Die Nichtigkeit des irdischen Daseins tritt in grellen Gegensatz zur leidlosen Freude ewiger Seligkeit in der himmlischen Heimat. Rugge übertreibt zweifellos in propagandistischer Absicht, seine eigenen Gefühle mögen auch übersteigert sein; im Ganzen gibt er doch seine Überzeugung, die zur kirchlichen Anschauung völlig stimmt: *Diz kurze leben ist gar ein wint.* Die Macht des religiösen Bewußtseins in ihm ist so stark, daß er dem asketischen Dualismus verwandt erscheint.

Religiös gestimmt ist auch Albrecht von Johansdorf, aber er hat eine ganz andere Einstellung zum Minnesang. Er ist einer der liebenswürdigsten, gemütvollsten unter den mittelhochdeutschen Lyrikern. Aus seinen Versen spricht eine warme Menschlichkeit. Still, sinnend, frei von leidenschaftlicher Begehrlichkeit, lebt er ganz der Tiefe seines edeln Gemüts. Ruhig, gleichmäßig, unberührt von Erschütterungen und jähen Aufwallungen gleitet der Rhythmus seiner Seele dahin. Eine leuchtende innere Harmonie, um die man ihn beneiden möchte, war ihm eigen. Aus seinem Wesen heraus ergab sich für Albrecht seine Haltung gegenüber dem Minnesang. Sinnlich begehrliche Liebe, die im Rausch des Genusses Augenblickserfüllung sucht, mußte ihm fremd bleiben. Anziehn aber mußte ihn Minne als geistige Sympathie, zu der sie durch Hausen geläutert war. Minne gibt zum Lohn nicht erotische Erfüllung, sondern Erhöhung der Stimmung und des ethischen Wertes beim Mann. In dieser Form kann sie keinen Widerspruch zur Religion des Christentums bedeuten. Wenn er trotzdem einmal Minne als Sünde bezeichnet, so dürfen wir keinen dualistischen Sinn darin vermuten, das stimmt nicht zu Johansdorfs Art. Entweder ist das gelegentlicher, von außen hervorgerufener Anflug einer düsteren Stimmung (man bedenke auch, daß die Äußerung in einem offiziellen Leiche steht) oder es ist übertreibende, zugespitzte Wiedergabe der Erkenntnis, daß Minne am Ende doch etwas Irdisches ist. Jedenfalls enthält der Ausspruch

nur ein relatives Urteil. Denn Minne ist gottgewollt; wer gegen die Dame sich vergeht, versündigt sich an Gott. Überall begegnen Minne und Religion in wechselseitiger Verbindung und Verschränkung. Und wie bei Hausen werden sie auch durch den Kreuzzug nicht getrennt.

Wohl will der Dichter das Kreuz nehmen und für Gott im Heiligen Lande streiten, aber auf Minne verzichtet er darum nicht; er will der Geliebten auch weiterhin Treue waren. Poetisch gibt er diesem Gedanken durch das hübsche Motiv Ausdruck, daß die Herrin, im Herzen des Dichters wohnend, mit über See fährt. Und wenn Johansdorf sagt, er habe auf die Welt verzichtet, meint er nicht, er wolle ihr grundsätzlich, für immer entsagen. Er nimmt lediglich für die Dauer des Kreuzzugs Abschied von ihr, um nach der Heimkehr in ihre Arme zurückzueilen. Von asketischer Weltverneinung sind seine Gedichte völlig frei. Darum entging er natürlich ebensowenig wie Hausen dem Konflikt zwischen der religiösen Aufgabe, der er seit der Kreuznahme alleine leben will, und der Minne, die seine Gedanken an die zurückgebliebene Geliebte bindet. Aber tiefer erschüttert hat er ihn nicht. Dafür war er seiner selbst, seiner Minne, seiner Gottesliebe viel zu sicher. Gott und Minne sind für ihn kein Gegensatz; freilich sagt er uns auch nicht, wie er sie sich vereinigt denkt. Von der Schöpfungsidee als vermittelnder Vorstellung macht er keinen Gebrauch. Trotzdem verstehen wir, daß seinem Empfinden Gott und Minne verbunden sind. Er war von irdischer und Gottes Liebe gleich tief erfüllt. Beide ergänzen und durchleuchten sich. Irdische Liebe war frei von sexueller, triebhafter Begehrlichkeit, sie war wunschloses Gedenken, herzliche, nachhaltige Neigung zu einer Frau, gerade in ihrer Fähigkeit, auf alles irdische Verlangen zu verzichten, ethisch wertvoll, in ihrer keuschen Reinheit Gottesliebe unmittelbar nahe. Fast möchte ich sagen, es ist stets dieselbe Liebe, ob sie nun Gott oder einer irdischen Dame gilt. Ihre Richtung, das Objekt, das sie ergreifen möchte, ändert sich, aber nicht ihr Wesen. So verstehen wir, wie der Dichter sagen kann: Wer wahrhaft minnt, wird seiner Sünden vor Gott nicht geziehn, und wer den Zorn der Herrin auf sich lädt, wird von Gott als Heide verdammt. Und wo Minne und Gottesliebe wie hier nur zwei Seiten desselben Gefühles sind, da bedarf es keiner Vermittlung zwischen beiden. Die Einheit ist primär vorhanden, sie braucht darum nicht erst nachträglich für das Bewußtsein gewissermaßen zur Beruhigung hergestellt zu werden.

Johansdorf stellt die höchste Form des Idealismus dar, die einem Minnesänger überhaupt erreichbar war. Rugges derberer, hausbackener Art war solche Tiefe und Innigkeit des Erlebens nicht zugänglich, auch Hartmann von Aue drang zu dieser Höhe nicht vor.

Ein inneres Verhältnis zum Minnesang besaß Hartmann ebensowenig wie Rugge. Anfangs fügte er sich der Mode und dichtete Minnelieder in Reinmars Stil, wie sie die Gesellschaft verlangte. Doch merkt man sogleich, daß der Minnesang ein fremder, umgeworfener Mantel ist, der auf seinen Leib nicht recht paßt. Er selbst fühlt sich darunter nicht wohl und behaglich. Aber mit einer Art verzweifelter Verbissenheit setzt er zunächst das Dichten modischer Minnelieder fort, um die Gesellschaft zu unterhalten. Spät erst kam ihm die Erkenntnis, durch die er sich selbst fand und von der konventionellen Mode lossagte. Aber diese Erkenntnis steht erst am Ende einer längeren Periode lyrischen Schaffens.

Aus der steifen Abgeschlossenheit des höfischen Minnesangs flüchtete er in die Arme unhöfischer Mädchen. Seine eigentlichen Minnestrophen sind kühl, oft vernünftelnd, aber aus den Tiefen des Gemüts quellen Worte und Töne, wo sie in schwungvollem, begeisterten Hymnus zum Kreuzzug rufen oder Gott als ewige Liebe verkünden und preisen. Hartmanns religiöses Gefühl ist ursprünglich, warm und echt. Und wenn der Gedanke an das Ewige ihn erfüllt, dann findet er Klänge, die sich loslösen aus aller Konvention und Zeitgebundenheit und noch von fern an unser Ohr herüberhallen. Die hier gezeichnete seelische Disposition Hartmanns ist wichtig für seine geistesgeschichtliche Einordnung.

Er ist auf der Klosterschule gewesen, im Besitze klerikaler Bildung, von religiösem Gefühl beseelt. Wir werden daher erwarten, daß er Gott nicht aus dem Bewußtsein verliert, und von vornherein mit idealistischer Einstellung rechnen. Fraglich ist seine Haltung der Welt gegenüber: Ist er dualistisch oder gradualistisch gesinnt?

Der Tod seines Herrn und die Kreuznahme bedeuten den entscheidenden Wendepunkt seines lyrischen und epischen Schaffens. Seitdem wendet er sich von Minnesang hinweg dem Kreuzlied und der Legende zu.

Berühmt ist seine Absage *Ir minnesinger iu muoz ofte misselingen.* Sie überrascht uns nicht, denn innere Neigung und Begabung zum höfischen Liebeslied besaß ja Hartmann nicht. Es kommt darauf an, welche Form er seiner Absage gibt. Er fühlt sich im Besitz der wahren Minne und sieht auf die Wahnliebe der Minne-

singer verächtlich herab. Die wahre Minne, die Hartmann preist, ist kein unerhörtes Schmachten und Werben; sie findet Erwiderung. Das hat sie mit Caritas gemein, über die Richard von St. Victor sagt (Migne 196, 917): „Es ist eine Eigentümlichkeit der Liebe, ohne die sie überhaupt nicht existieren kann, daß man von dem sehr geliebt sein will, den man selbst sehr liebt. Die Liebe kann also nicht erfreulich sein, wenn sie nicht zugleich auch wechselseitig ist.“ Es ist der Vorzug der Wechselseitigkeit, den Hartmann an der himmlischen Liebe betont, der ihn veranlaßt, sie über höfische Minne zu erheben. Ist höfische Minne darum verwerflich? In den Anfängen der Trobadorpoesie kontrastierte Marcabru, der unermüdliche Bekämpfer der Schule des Herrn Eblo von Ventadorn, wahre (himmlische) und falsche (höfische) Liebe (Brunst); jene führt zur ewigen Seligkeit, diese in ewige Verdammnis. Dürfen wir Hartmanns Gegenüberstellung durch diese Parallele erhellen, dann bedeutet sie Ausdruck dualistischer Anschauung. Sie könnten wir stützen durch Äußerungen im Liede 209, 25, durch den Gregorius, durch die Rede des Mädchens im 'Armen Heinrich'. Sie alle sind im Geiste des asketischen Dualismus gehalten, der die Welt verneint, um den Weg zu Gott zu finden.

Ich will aber auch eine andere Deutungsmöglichkeit nicht verschweigen. Vereinbar sind Hartmann Rittertum und Christentum, sie verbünden sich zum Kreuzzug; wer ihm seinen Schild zur Verfügung stellt, gewinnt auf Erden Ruhm, im Himmel dereinst die ewige Seligkeit. Darin liegt eine bedingte Bejahung des weltlichen Werts der Ehre, des Mittelpunkts der ritterlichen Standesethik. Freilich ist seine Erlangung von der Erfüllung christlicher Pflichten abhängig gemacht. Eng berührt sich damit die Konzeption des 'Armen Heinrich'. Der Ritter besitzt Gut und Ehre in Fülle, nur um Gottes Huld hat er sich nicht gekümmert. Und es ist der Sinn der über ihn verhängten Prüfung und Leidenszeit, ihn zu Gott hinzuführen. Die Hinordnung des Rittertums auf Gott ist in diesem Werke besonders unterstrichen.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Hartmanns geistige Haltung ist idealistisch. Als die Erschütterung durch den Tod des Herrn die große Wende seines Lebens hervorruft, da kehrt er dem Minnesang, der ihm eigentlich stets gleichgültig gewesen war, völlig den Rücken, da wird er wenigstens mitunter von asketischen Stimmungen gepackt, denen er dichterischen Ausdruck verleiht; er bejaht aber auch weiterhin das Rittertum, an dem er mit ganzem Herzen hängt.

Schwierig einzuordnen ist Reinmar, der Vollender des Minnesangs strengen Stils. Nirgends spricht er bewußt seine Haltung zu Gott, Welt, Minne aus. Das wird verständlich durch seine Eigenart als Mensch und Dichter. Die Welt als sinnliche Erscheinung besagt für ihn nichts. Wirklichkeit ist für ihn allein der eng umgrenzte Bezirk seines Innern. Mit mystischer, oft auch selbstquälerischer Inbrunst lauscht er, ganz nach innen gewandt, den feinsten Schwingungen seines Herzens. Nur ein Wirklichkeitsbereich außerhalb des eigenen Ich spielt für ihn noch eine bedeutsame Rolle: die Gesellschaft, die für ihn „die Welt" ist. Die Existenz keines Dichters ist so wie die seine von der Gesellschaft getragen, durch die Gesellschaft bestimmt.

Er macht keinen Versuch, sein Dichten, etwa durch Färbung des Minnebegriffs, dem religiösen System einzugliedern. Wohl kennt er den Gedanken, daß Frauenschönheit Werk Gottes ist, er gibt ihm auch eine charakteristisch persönliche Wendung, indem er nicht äußere Schönheit oder sittliche Vorzüge, sondern die Lebensart der Dame preist. Aber auf der Erwähnung Gottes ruht kein Ton. Oft genug wird Gott in Reinmars Liedern als Erfüller von Liebeswünschen beschworen, aber stets gedankenlos, formelhaft, wie in den Anfängen des deutschen Minnesangs. Der Dichter sah über die Grenzen des höfischen Gesellschaftskreises, in welchem er lebte, nicht hinaus, er war das Letzte und Höchste seines Daseins. Und ein tieferes, religiöses Empfinden, das ihm die Schranken seiner Welt zum Bewußtsein brachte, ja ihm vielleicht zu ihrer Überwindung half, besaß er nicht. Das zeigt die Klage über den Tod des Herrn, der Witwe des Verstorbenen in den Mund gelegt. Nichts von Jenseitsgedanken, die sonst bei solchem Anlaß mit Macht lebendig werden (vgl. Hartmann), nur zum Schlusse kurze Bitte an Gott um Barmherzigkeit. Die Welt als sinnliche Erscheinung bedeutete Reinmar nichts, Gott nur wenig. Er singt vor der Gesellschaft allein von seinem Ich. Und so steht er trotz der idealistischen Haltung seines Dichtens, das auf Natur und Realität verzichtet, im Grunde für sich.

Unendlich viel weiter sind Gesichtskreis und Stoffwelt in Walthers Liedern. Er führte ja, von mittellateinischer Dichtung angeregt, den in dämmerige Enge geratenen Minnesang wieder hinaus in die frische, luftige Weite. Er war mit feinem Sinn begabt für die Erscheinungen der Natur, die für ihn voll war von bewegtem Leben. Er gab ihr Raum in seinen Liedern. Damit brach er die unfruchtbare Absonderung des Minnesangs von dem

Zauber der sinnlichen Wirklichkeit, die Beschränkung auf ein einziges Thema. Er widersprach damit auch asketischen Gedanken, wie sie bei Rugge und Hartmann vernehmlich wurden. Denn daran ist kein Zweifel, Walther hatte ungemischte, warme Freude an allem Schönen, das die Welt seinen Sinnen bot. Viele Lieder sind ein Evangelium der Weltfreude, des frohen Genusses.

Walther war aber auch von tiefem religiösem Empfinden beseelt. Und so bedeutete für ihn Hingabe an die Welt keineswegs Gleichgültigkeit gegenüber Gott. In allen Lebenslagen galt er ihm als höchstes Gut, auf ihn als oberstes und letztes Ziel menschlichen Daseins war sein Fühlen und Denken stets gerichtet. *Gotes hulde* steht allen übrigen Lebensgütern voran, schließt sie freilich nicht aus, sondern ist ihre Krone.

Darin schon liegt Walthers gradualistische Haltung ausgesprochen. Alles auf Erden ist von Gott geschaffen, von ihm gewollt, darum von ihm abhängig, auf ihn hingeordnet. Er hat den Menschen irdisches Gut, den Frauen Schönheit, dem Dichter Wort und Weise gegeben. Religion und Minne sind darum kein Gegensatz. Hausen hat nur der Minne Richtung auf Gott gegeben, Walther fügt das gesamte Diesseits in das religiöse System. Seine Dichtung ist geradezu ein Beispiel für den Vorgang, der sich gleichzeitig in der Gotik vollzieht. Er hat Sinn für äußere Körperschönheit, die er als erster im deutschen Minnesang, unverhüllt, plastisch beschreibt. Er gestaltet Naturbilder, verleiht seiner Darstellung wie die gotische Skulptur dramatische Belebung, die aus einer innen wirkenden Kraft hervorzubrechen scheint. Die naturalistische Richtung der Gotik hat hier ihr poetisches Widerspiel.

Walthers Stellung zur Welt wandelt sich am Lebensabend. Im Einklang mit Ausschauungen, wie sie klerikale Schriften und Gedichte 'De contemptu mundi' formulierten, will er die *valschen, varnden* Freuden nun lassen und sich den *stæten* zuwenden. Die Welt ist trügerisch nnd vergänglich, außen schön und innen schwarz. Wer Sinnenglück auf Erden sucht, verliert im Himmel die ewige Seligkeit. Walther nimmt von der Welt und ihren lockenden Freuden darum Abschied für immer. Und auch der höfischen Minne sagt er Lebewohl, weil sie sinnlich und darum vergänglich ist. Der *wâren, stæten* Minne wendet sein Herz sich zu. Es ist die wahre, himmlische Liebe Hartmanns, die hier in schroffen Gegensatz tritt zur höfischen Minne. Nach einem langen, wechselvollen Leben bitterer Enttäuschungen ringt er sich zu ihr durch und reißt sich

los von der Welt, bei deren Anblick sein Herz einst höher schlug. — Und er preist die wahre Minne, ohne die kein Mensch Gottes Huld gewinnen kann.

Zwei Anschauungen sind so in Walther verkörpert. Dem Grundgefühl des reifen Mannes entspricht der Gradualismus, das Lebensgefühl des alternden Walthers, der die Nähe des Todes spürt, ist schroffer Dualismus, völlige Verneinung dessen, was ihm früher wertvoll war. Gradualistische Erklärung ist hier nicht mehr möglich.

Walthers genialer Rivale Neidhart ist in seinem eigentlichen Wesen heute noch für die Forschung ein Rätsel. Ich glaube, von der letzten Stufe seines Dichtens aus läßt sich das Rätsel lösen. Da nimmt Neidhart Abschied von der Welt, die immer schlechter wird. In Form eines Gebets erfleht er Gottes Hilfe zur Erringung des Seelenheils. Kräftig wird die dualistische Anschauung durch drastische Beschreibung von Frau *Werltsüeze* herausgearbeitet. Ein unüberbrückbarer Zwiespalt scheint zwischen solchen Versen und Neidharts früheren Liedern zu klaffen. Übermütig, lustig, farbenfreudig, burlesk, voll gesättigter Wirklichkeitsfreude waren seine Gedichte einst. Ihr Farbenreichtum, die Fülle plastischer Figuren und Szenen aus dörperlichem Milieu mußten zunächst einen Schöpfer vortäuschen, der selbst von überschäumender, unbändiger Weltlust erfüllt war. Und da befremden die Klagetöne seines Lebensabends, die in düsterer Stimmung sich lossagen von Diesseits und irdischer Freude, weil sie von Gott hinwegführen und zur Sünde verlocken.

Aber schnell ist zu erkennen, daß auch diese Lieder sich mit den früheren in Sprache und Stil vollkommen zu einer Einheit zusammenfügen. Man wird daher die Lieder, die künstlerisch von einheitlicher Prägung sind, auch geistig als Ausdruck ein und desselben Wesens fassen müssen, das sich wandeln kann, aber doch sich selbst getreu bleibt. Das Verständnis dazu eröffnet uns seine humoristisch-satirische Ader. In den Sommerliedern, auch in Winterliedern mag er wohl noch als fröhlicher Humorist erscheinen, der schalkhaft über die Torheiten anderer Menschen lacht. Aber wer in dem Dichter einen lustigen, ausgelassenen Schalk sieht, den Überschuß an Kraft und Lebenslust zur Parodie treibt, der erblickt nur die Außenseite.

Neidharts gehässige Leidenschaftlichkeit kann nur aus Verbitterung geboren sein. Wie alle großen Humoristen ist er Pessimist, der die Hohlheit, Schlechtigkeit des Lebens und der Menschen früh

erkannte. Dieser Pessimismus ist die psychologische Wurzel seines gesamten Schaffens. Sein Scharfblick hat zuerst die Schwächen der bäuerlichen Umgebung erspäht. Mit unerbittlichem Naturalismus werden in den Sommerliedern zumal die alten Frauen dargestellt, der komische Bauer wird dem Unterhaltungsbedürfnis des Hofes als Speise vorgesetzt. Dann wird die Hohlheit des modischen Minnesangs durchschaut und seine Art in den Winterliedern gründlich parodiert. Und schließlich kommt dem Dichter die ganze Welt, alles, was an ihr als wertvoll gilt, so schal und eitel vor, daß er ihr angeekelt für immer den Rücken kehrt. Nur so gesehen, fügen sich die verschiedenen Schaffensstufen und Neidharts Humor zu einem verständlichen Ganzen zusammen.

Neidhart war eine zwiespältige, disharmonische Natur. Bei seiner Empfänglichkeit strömten überwältigend alle sichtbaren Eindrücke in ihn hinein, aber er mochte sie nicht, er litt an ihnen. Nur eine Gabe war ihm verliehen, sich aus seiner furchtbaren seelischen Qual zu erlösen: die Gabe zu dichten und sich durch dichterische Gestaltung vom Gegenstand der Qual zu befreien. Pessimismus ist der Grundzug seines Wesens, der im Alter in die Form des asketischen Dualismus sich hüllt.

Feststellung der geistigen Haltung ist bei den Dichtern der Folgezeit, von denen ich nur ganz wenige als typisches Beispiel herausgreife, durch die literarische Lage erheblich erschwert. Der Geschmack des Publikums hat sich wesentlich durch Walthers und Neidharts Einfluß geweitet. Zum Programm des Dichters gehören gleichmäßig Minnelieder, religiöse, didaktische und schließlich auch politische Gedichte. Boppe (MSH. III, 470b) kennt vier Themenkreise: 1) *gotheit*, 2) *von der welte breit*, 3) *von mangerlei*, *waz ietlîch'z müg bediuten*, 4) *von den frouwen*. Wie weit der einzelne Dichter aus innerem Antrieb oder aus Anpassungsbedürfnis Minne und Gott besingt, können wir heute kaum noch unterscheiden. Was zuerst einmalig persönliche Aussprache war, wird literarisch überliefert und nachgeahmt. Und das kann nun wieder übernommen werden aus Bequemlichkeit, oder weil man es als glückliche Widergabe eigenen Erlebens empfindet. Anrufungen Gottes, die Vorstellung, daß Frauenschönheit Werk Gottes ist, sind abgegriffene literarische Ware. So ist es leichter, die Gesamtheit zu deuten, als den einzelnen Dichter zu verstehen.

Diesseitige und asketische Strömungen dauern über das 13. Jahrhundert weiter fort. Manchem geht die durch Hausen vollzogene

Idealisierung des Minnebegriffs wieder verloren. Die entsagende Liebe Reinmars, wenn auch oft noch epigonenhaft nachgedichtet, war der Zeit doch nicht mehr recht lebendig. Ihre Sinnlichkeit gab begehrender Liebe wieder Raum. Verlangende Liebe, die Befriedigung im körperlichen Genuss will, wird einmal (Bartsch-Golther, Liederdichter Nr. L VI) über entsagende Minne gestellt. Nicht mehr gradualistisch auffaßbar erscheint mir Neifens Dichten. Bezeichnend schon, daß seine Anrufungen nicht Gott, sondern der Göttin Minne gelten. Und die Erwähnung Gottes in der gewagten Büttnerballade ist von unübertrefflicher Frivolität. Recht weit geht Otto von Botenlauben, freilich ohne ins bedenklich Erotische abzugleiten, wenn er von der Geliebten sagt *sie mac wol mîn himelrîche sîn* und sie antwortet *Sît er giht, ich sî sîn himelrîche, sô habe ich in ze Gote mir erkorn.* Das lautet ähnlich wie die zahlreichen Stellen, an denen der Dichter versichert, Liebesglück bedeute ihm mehr als Paradieseswonne. Im Grunde sind solche Äußerungen nichts als pointierter Ausdruck der Liebesversessenheit. Als geistesgeschichtliche Dokumente sind sie darum kaum von Wert. Oben habe ich darauf hingewiesen, daß das friedliche, ständisch geordnete Leben der Stadt viel günstigere Voraussetzungen bot zur Anpassung an die kirchlichen Forderungen als das fehdeerfüllte, aristokratisch abgeschlossene Dasein auf der Ritterburg. Und so ist es ein ganz bezeichnender Unterschied, daß die Dichtung der Bürgerlichen einen ausgeprägt religiösen Charakter zeigt, während die Poesie der Adeligen bis in die späteste Zeit Natur und Lebensgenuß verherrlicht. Bertold Steinmar schafft die Herbstpoesie, die in ausgelassener Weise die materiellen Freuden des Daseins feiert. Bei ihm vernehmen wir zuerst den Vorklang eines ichbezogenen Naturgefühls. Und die Vollendung der hier sich anbahnenden naturalistischen und individualistischen Richtung, die in der Gotik nach Dvořáks Nachweis ihre Parallele hat, bedeutet die buntfarbige, packende Erlebnisdichtung Oswalds von Wolkenstein, in der nach Roethes wundervoller Charakteristik zuerst die Persönlichkeit zum Durchbruch kommt. Freilich ist damals das gradualistische Vermittlungssystem schon völlig zersetzt. So kultiviert das Rittertum einen Realismus, der sich bezeichnend auch in der bejahenden Darstellung des dörflichen, ländlichen Milieus kundgibt, die wir etwa bei Burkart von Hohenfels finden, die sich in ihren geistigen Voraussetzungen grundsätzlich unterscheidet von der parodischen Dorfpoesie Neidharts und seiner Schule. Wir hatten ja gesehen,

wie diese nicht aus realistischer Einstellung, sondern aus pessimistischer Stimmung geboren ist.

Neben Diesseitsneigung schwillt im Minnesang des 13. Jahrhunderts mächtig das religiöse Empfinden an, besonders bei den bürgerlichen Dichtern. Selbst ein Lyriker wie der Marner, nach Bildung und Lebensart Vagant, dichtet Strophen auf Gott und Maria. Oftmals hat die religiöse Dichtung dualistisches Gepräge bis zum Teichner hin, der allerdings selbst schon zur Zeit des zerbröckelnden Gradualismus lebt. So gewiß es rein diesseitige und asketisch-dualistische Naturen im 13. Jahrhundert gab, vom geistesgeschichtlichen Standpunkt aus sind sie Außenseiter.

Denn gesteigerte Freude an der Welt, erhöhtes religiöses Erleben bedeuten für die meisten keinen Widerspruch. Wenn der Minnesang des 13. Jahrhunderts immer wieder die Schönheit der Geliebten schildert, an der sein ästhetischer Sinn sich berauscht, wenn er die Herrlichkeit der Natur besingt und bewegte Szenen aus der Wirklichkeit gestaltet, so folgt er damit zunächst dem durch Walther festgelegten literarischen Programm; aber er folgt ihm doch deswegen, weil es seiner geistigen Haltung gemäß ist. Und damit entspricht er wiederum dem Verlauf der Gotik. Denn die Freude am Leben setzt sich nicht in Gegensatz zu Gott. Der Tannhäuser betont (Singer S. 6), daß Gott dem Menschen den Leib und damit das Bedürfnis zu genießen gegeben hat.

Das gleichzeitige Emporwachsen realistischer und religiöser Triebe, die sich von demselben Mutterboden nähren, setzt eine einheitliche geistige Wurzel voraus, und diese Wurzel ist wie beim reifen Walther der Gradualismus. Darüber belehrt uns anschaulich Friedrich v. Sonnenburg, ein Mann des Durchschnitts, von Roethe wohl zur hart beurteilt, uns gerade als Typus von Wert. In den ersten Strophen des 4. Tons verbreitet er sich programmatisch über das Thema: Welt und Gott. Nachdrücklich verwahrt sich Sonnenburg gegen den Ausspruch *die habent sich abe getân der welte* und antwortet *daz doch nie geschach noch niemer mensche erziugen kan.* Die Freiheit der Lebensführung kann man aufgeben, man kann seine Sünden ablegen, aber der Welt vermag niemand zu entfliehen. Unwiederbringlich sind wir durch den Leib an sie gekettet. Und der Mensch als leiblich irdisches Geschöpf kann ohne die Welt überhaupt nicht leben. Den asketischen Stimmen gegenüber betont der Dichter *Ân got und ân der welte küele und ouch ir werme und ouch ir labe geleben nieman niht enmac.* Und er empfindet es nicht als

drückendes Schicksal, durch seine körperhafte Existenz für immer gebunden zu sein; denn er fühlt sich gehoben durch die Überzeugung von der Güte der Welt. Sie ist Gottes erhabene Schöpfung, Gottes Wundertal, sie erlaubt dem Menschen, auf Erden schon Gott nah zu sein, ihr hat ers zu danken, wenn er dereinst das Himmelreich besitzt. So überbrücken Optimismus und religiöser Glaube für Sonnenburg jede Kluft zwischen Diesseits und Jenseits. Gott und Welt werden völlig als Einheit erlebt. Die Sprüche des Dichters sind wie eine Erläuterung der Worte, die G. Müller von Petrus Lumbardus zitiert (Diese Zs. II, S. 693,2): *sunt bona, quae condidit Deus, etiam singula. Simul vero universa valde bona, quia ex omnibus consistit universitatis admirabilis pulchritudo.* Gradualistische Haltung, die hier nicht ohne weiteres deutlich wird, verrät Frauenlob, wenn er (Ettmüller S. 58) jeden Beruf auf seine eigene Tätigkeit verweist.

Nicht die Welt allein, alle Güter und Werte des Lebens sind für Sonnenburg auf Gott bezogen und damit gradualistisch dem kirchlichem System eingefügt. So stammt *Milte* von Gott. Wer sie übt, gewinnt hier Ehre und später die ewige Seligkeit: *diu milte ziuhet hin ze gote und ist zer welte ein sælekeit.* Nehmen ist keine Sünde, weil alles Lebendige nimmt, und ebensowenig Geben, denn niemand gibt mehr als Gott selbst. Friedrich rechnet sich zu den *wîsen gernden,* deren Kirchentreue er hervorhebt: *si habent got vor ougen, si enphâhent gotes lîchamen und habent ze Kriste pflicht.* Und von der Poesie verkündet er: *Diu rehte kunst ist gotes bote und ist darzuo sîn kneht.* Sie ist Diener und Herold Gottes. Weil sie aber heilig ist, im Dienste Gottes steht, darum ist es verdienstlich, sie zu belohnen. Friedrich fordert Lohn, nicht weil er vom überragenden Wert seines Künstlertums überzeugt ist, sondern weil er ein religiöses Amt verwaltet. Wir sehen, auf Gott ist alles hingeordnet, von ihm empfängt alles seinen Wert. Das ist Sonnenburgs Überzeugung, das ist aber auch die Überzeugung der Zeit. Der Gradualismus ist die bestimmende Haltung des 13. Jahrhunderts.

Auch Minne verändert damals für viele ihren Sinn. Wo sie, wie einst bei Hausen, aus der Sphäre der Sinnlichkeit hinausgehoben und erhöht wird, da ist sie doch die alte höfische Minne nicht mehr. Bei Reinmar von Zweter ist Roethe die Mischung minniglicher und religiöser Elemente im Minnespruch und in der religiösen Dichtung aufgefallen (Reinmar S. 212 u. 237). Voraussetzung dieser Mischung ist eine so starke Annäherung von Minne und Religion, daß

sie durcheinander gehen konnten. Eheliche Minne wird gepriesen als von Gott gewollt, sie läutert den, der sie *mit stæten triuwen meinet.* Eine „reine“ Frau ist die Krone der Schöpfung. Ja zur Würde eines Engels wird sie von Gott selbst erhöht. Die Frau ist so erhoben, daß sie fast mit der Gottesmutter, die Minne so gereinigt und gesteigert, daß sie mit der Liebe zu Gott nahezu zusammenfallen kann. Irdische Liebe und Liebe zu Gott ergänzen und fordern sich. Die Frau, die Gott wahrhaft liebt, wird Mannesminne finden. Die Auffassung der Frau nähert sich der Frauenidee des *dolce stil nuovo.* Und Frauenlob hat nicht nur den Begriff der *êre* metaphysisch erhöht, er hat auch Minne zum schlechthin idealen Prinzip dynamischen Charakters erhoben.

Der deutsche Minnesang kennt diesseitige und asketische Stimmungen, aber wesentlich für ihn ist die gradualistische Haltung, die zu Anfang schon bei Hausen begegnet, und es ist seine geistesgeschichtliche Funktion, ihr zum Durchbruch zu verhelfen. Zu Beginn thematisch angeschlagen, hat sie sich am Ende sieghaft durchgesetzt. Trotz aller Verschiedenheit der geistigen und künstlerischen Voraussetzungen ist damit dasselbe Ergebnis erreicht, zu dem die Gotik führt.

Die neue Perspektive.

Ein Literaturbericht zum frühgermanischen Altertum.

Von Hans Naumann (Frankfurt a. M.).

Es handelt sich im Folgenden darum zu zeigen, wie eine Reihe bedeutender Arbeiten der letzten Jahre, von den verschiedensten Ausgangspunkten aus, bei aller Vorsicht und aller Kritik langsam ein einheitliches und neues Bild vom frühgermanischen Altertum heraufzuführen begonnen hat. Wir müssen den Mut zur endlichen Entwerfung dieses Bildes haben, wir müssen die Einzeltatsachen in den von ihnen dringend verlangten geschichtlichen Zusammenhang bringen, um sie zu erklären und aus ihrer unerträglichen Unbegriffenheit zu erlösen. Man mag dies Bild nachher immerhin einen Mythos nennen, aber dann darf dies Wort Mythos nicht im Sinne einer die Wissenschaftlichkeit gefährdenden willkürlichen und subjektivistischen Stilisierung des Geschichtlichen verstanden werden, sondern im Sinne einer großen, zusammenschauenden Theorie, um die unsere Epoche nicht mehr herum kann, weil sie die ihrer Denkart und dem Stande ihres Wissens gemäßeste ist, weil sie allein einstweilen die bekannt gewordenen Dinge zu einem wissenschaftlichen Plane komponiert, der wenig oder keine Divergenzen und Unebenheiten in sich trägt, und weil sie demgemäß wahr, wertvoll und dauerhaft zu werden verspricht. Daß auch die wissenschaftlichen Wahrheiten nichts Absolutes sind, wissen wir im übrigen alle.

Im Quellpunkt der still aber nachdrücklich vollzogenen Umwälzung ruht die gotische Hypothese, die Lehre, daß das große bosporanische Gotenreich der ersten Völkerwanderungszeit in kulturellen und geistigen Dingen wie ein Ventil gewirkt hat, durch welches der germanischen Welt Güter und Anregungen jeglicher Art gekommen sind. In großen Wellenbewegungen fließt ein Kulturstrom von Südosten nach Nordwesten und der gotische ist vielleicht nur Glied einer großen Kette überhaupt. Das Bestechendste an dem neuen Mythos über Herkunft und Entwicklung der frühgermanischen

Kultur ist der Umstand, daß fast alle Forschungsgebiete, das archäologische, kunsthistorische, runologische, das religionswissenschaftliche, das literarhistorische und schließlich auch das sprachhistorische zu der gleichen Erkenntnis von der dominierenden Rolle der Goten und dem Quellgebiet in ihrem Reich geführt haben. Bei dieser Erkenntnis hat das Altnordische einen neuen Platz in dem germanistischen System erhalten, — oder vielmehr, es hat seinen alten Ehrenplatz zurückerobert. Die altnordische Philologie ist wiederum in die zentrale Stellung der ‚älteren Germanistik' gerückt. Unsere Studenten werden das Altnordische wieder eifriger betreiben müssen. Denn die nordische Sphäre repräsentiert uns in tausend Beziehungen die ältere südgermanische. Ihr Eigenwert ist gering gegenüber dem Umstand, daß sie Echo und Spiegelbild dessen ist, was sich ein paar Jahrhunderte zuvor bei den Südgermanen vollzog. Die besten der eddischen Heldenlieder sind kein isländisches, kein nordisches Eigengewächs, sie sind Kopien, Übersetzungen, und die Originale wuchsen bei den Goten, bei den Franken. Was im Süden empfangen, geboren, gepflegt, überholt, verdrängt und verloren ist, hielt der Norden, zu welchem es langsam hinaufkam, noch gerade so lange, daß es für immer zu uns gerettet werden konnte. Die Runenschrift hat über 1 1/2 Jahrtausende gebraucht, um nach dem Marsche von Süden gegen Norden schließlich, fast in unserer Zeit, auch aus den allerentlegensten skandinavischen Winkeln verdrängt zu werden. Zuweilen hat sich eine Entwicklung überhaupt erst im Norden voll auslaufen können, so die Tierornamentik bis zum sogenannten III. Stil, so die poetische Technik bis zum Skaldenstil. Der Süden, der beides immanent natürlich enthielt, brachte es doch nicht mehr aus sich heraus, weil ihn inzwischen das Romanische überzog. Auch im Religiösen scheint das großartig-geschlossene Bild der Asenlehre, des Weltuntergangsglaubens erst ein letztes Resultat der Entwicklung im Norden zu sein, das der Süden, welcher alle Keime kannte, nicht mehr erreichen konnte. So ist der Wert des Altnordischen ein doppelter: es ist ein Behälter, und zwar ein Behälter, in dem sich die Prozesse der aufbewahrten Dinge nach ihren eigenen Gesetzen noch weiter entwickeln.

Die Worte indogermanisch und indogermanisches Erbteil sind stark aus der Mode gekommen und blieben fast allein noch am Sprachlichen haften; auf allen übrigen Gebieten ist das, was sie bezeichnen, sehr in Mißkredit geraten. Es wird notwendig sein,

noch einmal in umfassender Weise von dem sogenannten indogermanischen Besitz und Erbe zu retten, was zu retten ist. Wir glauben an kulturelle Einwirkungen von außen, von Süden, aus dem Umkreis der schon früher ans Mittelmeer vorgestoßenen indogermanischen Brüdervölker heute mehr als an einen mit ihnen gemeinsamen indogermanischen Erbbesitz. Aber wir glauben dabei nicht mehr wie Sophus Bugge an gelehrte literarische Übertragungen aus der antiken und weiterhin der vorderasiatischen Kultur, sondern an unterliterarische breithin wirkende Einflüsse von Volk zu Volk. Der dichterische Komplex der Edda und des ihr Verwandten, einst fast für indogermanisch gehalten, dann im Gegenteil für sehr jung und spezifisch nordisch erklärt, bekommt eine neue Stellung zugewiesen, die ihn mehr in die Mitte verweist, in das Frühgermanische, in das Gotische der Völkerwanderungszeit. Namentlich, wie schon gesagt, im Heldenlied sehen wir ihn heut als einen Hauptrepräsentanten der gotischen, ins Nordische transliterierten und daselbst aufbewahrten Dichtung an. Aber zum Heldenlied kommen zweifellos große Partien der kosmogonischen Teile der Edda, der Sittensprüche, der Heidreksrätsel und wohl auch der Götterlieder hinzu. Nur über Grad und Umfang dieser Transliteration dürfte unter den Zuständigen noch Meinungsverschiedenheit herrschen. Im allgemeinen kann die eddische Dichtung, so wie sie uns vorliegt, zu einem großen Teile wieder als ein später Abglanz jener ersten großen poetischen Blüteperiode Germaniens gelten, wie sie Scherer schon sah, stammend aus der Völkerwanderungszeit, umgedichtet, sprachlich und metrisch in die Bedingungen der Wikingerzeit umgekleidet, aber in Inhalt, Form, Aufbau, Charakter, Ethos, Stil stammend aus gotisch-fränkischer Zeit.

Wir wissen heute längst, daß das Hildebrandslied und seines gleichen kein ‚Volkslied‘ war. Was im Altgermanischen vorangegangen sein mochte, war wohl im Allgemeinen nichts anderes als primitive Gemeinschaftspoesie. Nun aber war zur Zeit der Völkerwanderung in frühgermanischer Zeit die Kunstpoesie einer Oberschicht entstanden, eine Poesie als Kulturerscheinung, die sich hauptsächlich im Heldenlied äußert, Erscheinung also einer heroischen Kultur, deren Trägerin kriegerisch-aristokratischer Natur war. Ein unmittelbares fremdes Vorbild, nach dem man gesucht hat, braucht dieses Erzeugnis heroischer Kultur garnicht zu haben: es ist die Schöpfung einer Kriegerkaste in fürstlicher Hallenkultur, Hofpoesie von Kriegern und Fürsten, denen ganz allgemein sich durch die

Berührung mit der Fremde, durch die befruchtenden Erlebnisse der Wanderung Horizont und Sinn erschlossen haben. Der römische Einfluß der altgermanischen Zeit, namentlich von den Provinzen an Rhein und Donau ausgehend und in vielen Dingen sicherlich von nachhaltiger Wirkung (Hausbau, Gartenkultur, Pflege der Landschaft), erstreckte sich offenbar zunächst noch nicht allzutief auf Geistiges. Dieser Einfluß der ersten Jahrhunderte soll nicht geleugnet werden, aber er spielt eine geringere Rolle. Ihn löst während der Völkerwanderungszeit, mit tiefergehender geistiger Wirkung, der gotische Einfluß ab. Nach den Goten werden die (auf mancherlei Art und Weise schon vorbereiteten) Franken die wesentlichen Träger der gotischen Kultur, Gallien wird jetzt das Quellland wie einst die pontischen Gebiete, bis der gotische Einfluß bei den Westgermanen wieder abstirbt und der unterbrochene Romanisierungsprozeß im Westen eben von den Franken aus verstärkt auf allen Gebieten wieder einsetzt und alsbald die sichtbarsten Ausdrücke findet. In Skandinavien hält sich das Gotische länger, später kommt auch hier die Romanisierung nach — unter dem direkten Vorbild des fränkischen Imperiums (s. Anzeiger für deutsches Altertum Bd. 44, 1925, S. 60—62).

Was wir vom sprachlichen Charakter des Indogermanischen, auch des Altgermanischen aus Gleichungen in allen grammatischen Kategorien und im Wortschatz erschließen können, offenbart eine nüchterne, praktisch orientierte primitive Bauernsprache, die noch eine reine Naturerscheinung war und der jeder höhere Flug noch fern liegt. Die frühe Berührung mit dem Römertum an Rhein und Donau hat diesen Charakter offenbar noch wenig verändert und ihn nur im Praktisch-Technischen noch etwas ergänzt. Erst mit dem Gotischen ändert sich der Charakter. Zum erstenmal bekommt hier eine germanische Sprache höhere Kultur. Sie eilt zwei Zielen zu: der Bildung einer christlichen Kirchensprache höchst literarischen, hellenistisch gefärbten Charakters und der Bildung jener 'Dichtersprache um 600', die das Gewand des Heldenliedes ist. Zur Erkenntnis dieses ersten Zieles haben Friedrich Kauffmanns Aufsätze in der Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 46 und 48, sehr wesentlich beigetragen. Diese Arbeiten tragen den großen Aspekt, den wir Jüngeren suchen. Sie erkennen im Gotischen den Kolonialtyp des Ostgermanischen und die bewußt hellenistische Färbung des Sprachgewandes. Der Einfluß dieser ersten sprachlichen Kulturerscheinung im Germanischen auf das übrige Germanische blieb denn

auch nicht aus. Vom Einfluß des Gotischen im Wortschatz auf die deutsche Kirchensprache hat seit Raumer zuerst wieder Kluge gesprochen (Pauls und Braunes Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur Bd. 35); zu den Aufstellungen Kluges kommt die Korrektur Braunes (ebda. Bd. 43, 420ff.) und kommen einige Abstriche Wredes an dieser Korrektur in seinem alsbald zu nennenden Aufsatz. Über die 'Dichtersprache um 600' handelt ein zusammenhängendes Kapitel in Kluges 'Deutscher Sprachgeschichte' S. 195ff. Sie trägt hier noch den Namen Westgermanisch, obwohl sie bis in den Norden wirkt. Aber so wie die Eddalieder selbst ihrem Stoffe nach zum Teil gotischen Ursprungs sind, so wird es auch ihr Wort- und Formelschatz sein. Das früher von Heinzel, O. Hoffmann, Vetter, Kögel, Sievers (im Heliand), R. M. Meyer u. a. herbeigebrachte Formelmaterial der frühgermanischen Poesie bedarf einer erneuten Durchprüfung und einer Gegenüberstellung mit dem sonstigen gotischen, altdeutschen, angelsächsischen und altnordischen Sprachschatz. Der Sprachschatz der Edda, leicht erfaßbar durch Gerings dankenswertes Glossar, zeigt nicht ohne historischen Grund so sehr viel engere Beziehungen zum Südgermanischen als etwa zu dem der Isländersage.

Wir müssen uns daran gewöhnen, sprachliche Grenzen und Zustände nicht für konstant, nicht für ewig und durchaus uralt zu erachten. Sie rücken vor und verschieben sich, auch die sprachlichen Dinge sind nicht nur zeitlich sondern vor allen Dingen auch räumlich ewig im Fluß. Die Dialektbilder ändern sich fortwährend; die Zustände lösen sich auf, schieben sich ineinander, vermischen sich, verschieben sich aus einer Landschaft in die andere, so daß eine Sprachlandschaft mehrsprachig in ihrem Charakter sein kann. Mit den bisherigen Lautgesetzen, so unantastbar sie bleiben, ja so sehr sie Grundlage und Regulativ der neuen Perspektive bilden, wird das sprachliche Geschehen nur zu einem ganz geringen Teil erfaßt; ja die eigentliche Sprachgeschichte spielt sich außerhalb von ihnen ab. Von instruktivster und zugleich prinzipieller Bedeutung sind die rheinischen Forschungen von Theodor Frings, die indessen, da sie wesentlich jüngere Vorgänge erfassen, hier nicht im einzelnen zur Betrachtung stehn. Für uns ist hauptsächlich Ferdinand Wredes Aufsatz über 'Ingwäonisch und Westgermanisch' (Zs. f. d. Mundarten, 1924, S. 270ff.) von fundamentaler und lichtbringender Bedeutung. Das Westgermanische, ungefähr im Zustand des Ingwäonischen von den kolonisierenden Oberdeutschen

mit nach Süddeutschland verschleppt und ausgebreitet über das ganze nunmehr deutsche Gebiet, erscheint dann als eine von Süddeutschland nach Norden zurückweichende Sprache, und das breite ingwäonische Feld, von Süden und Südwesten nach dem Norden sich erstreckend, ist durch von Osten kommende Stöße zersprengt worden. Wrede knüpft selbst an die von Kluge für gotischer Herkunft erachteten Elemente der süddeutschen Kirchensprache an. Der irischen und angelsächsischen Mission ging eine gotische (arianische) Mission voraus. Die Burgunder verkörpern mit ihrem Weg über Bayern nach dem Mittelrhein geradezu die Zielrichtung des ostgermanischen Einflusses. Die alte Anschauung vom gotischen Einschlag ins bayerische Dialektgebiet wird wieder aufgenommen, aber dieser Einschlag reicht weit darüber hinaus, Bayern ist nur die Vermittlungslandschaft, und kühn überträgt Wrede die vom Wortschatz genommene Anschauung auf das Lautliche, das rein Grammatische. Gotisch sind jene Vorstöße und Keile, gotische Neuerungen zersetzen den alten westgermanisch-ingwäonischen Laut- und Formenbestand und verdrängen die Ingwäonismen. Formen wie *fünf*, *uns*, *er* ($<$ *is*) statt ingwäon.-wgerm. *fīf*, *ûs*, *he* sind in letzter Linie ostgermanisch-gotischer Provenienz aus lautlichen Gründen, wie die Wörter *Pfingsten*, *taufen*, *Pfaffe*, vielleicht auch *Engel*, *Kirche*, *Teufel*, *Samstag*, ferner bairisch *Pfinztag*, *Ertag*, *Maut*, *Pfeit*, *Dult*, *Obsn* es aus inhaltlichen und wortgeographischen Gründen sind. Mit der Definition des Hochdeutschen als eines durch die 2. Lautverschiebung stark modifizierten Westgermanisch ist es allein nicht getan, es muß auch die starke Gotisierung (neben aller Romanisierung) in die Definition mit aufgenommen werden. Die lichtvollen und aspektverändernden Ausführungen Wredes, die sich absichtlich und methodisch richtig zunächst einmal fast ganz ohne Fühlung mit den archäologischen, literarhistorischen, religionsgeschichtlichen und geschichtlichen Vorgängen halten, von denen sie doch ihre Bestätigung empfangen, sind zu konfrontieren mit den Ausführungen Braunes über den Wortschatz des ahd. Tatian, darinnen mit ein paar starken genialen Griffen Gutmachers ungestaltetes, aber sehr dankenswertes Wortmaterial (PBB. 39) in eine weite Perspektive gerückt ist. Es ist die gleiche wie die Wredes. Es gibt einen ingwäonisch-westgermanischen Wortschatz, der nach dem Norden zurückweicht, und es gibt einen neuen, vom Süden nachdrängenden, der in gewissen Teilen gotisch, in gewissen Teilen romanisch (*crûci* usw.), in gewissen Teilen selbständig neu

gebildet ist (*freuwida, ginâda* usw.). Das Ingwäonische bekommt eine Zeitlang Zufuhr und Halt durch die angelsächsische Mission, der Einfluß des Angelsächsischen auf die deutsche Kirchensprache (Ostern, Heiliger Geist usw.) ist bei der Charakterisierung des Deutschen gleichfalls nicht zu vergessen. Der aus der Fuldenser Schule stammende ahd. Tatian ist um 820 geradezu ein Schauplatz aller dieser Strömungen, aber über ein halbes Jahrhundert vorher war es auf oberdeutschem Boden das Keronische Glossar. Mitteldeutsch, Oberdeutsch sind sprachlich relative Begriffe. Was um 820 als md. erscheint, kann um 750 noch obd. gewesen sein. Wie gesagt, nicht nur zeitlich: auch räumlich sind die sprachlichen Dinge ewig im Fluß. Schließlich wird auch das Niederdeutsche zu einem stark verhochdeutschten Ingwäonisch. Die große Bewegung Süd—Nord und der ewige Fluß der Dinge wird klar. — Nennen wir noch Fr. Kauffmanns Aufsatz über das Problem der hd. Lautverschiebung (Zs. f. d. Philologie Bd. 46), die von ihm wiederum als ein Kolonialstil durch Einwirkung keltischer und rhätoromanisch-romanischer Artikulation erklärt wird und die er dementsprechend in einen mitteldeutschen und in einen oberdeutschen Akt zerlegt, so sind die epochemachendsten und verheißungsvollsten Arbeiten aus den letzten Jahren auf diesem Gebiete damit genannt. Wenn Kauffmann mit Recht sagt: „Das Problem der hd. Lautverschiebung wird nur als ein stilgeschichtliches Problem unserer Muttersprache lösbar sein, weil die neue deutsche Sprachform nicht bloß durch Lautgesetze erzeugt worden ist, sondern dabei auch Analogiebildungen sprachschöpferisch mitgewirkt haben, die nicht von binnenländischem, sondern von ausländischem Sprachgebrauch angeregt worden waren“, so rückt er das Problem aus der unerträglichen Sphäre des Naturwissenschaftlichen in die des Geistes- und Kulturgeschichtlichen, die uns allein noch weiterhilft. Alle die hier genannten Arbeiten gruppieren sich, unabhängig voneinander, um dasselbe große Bild. Es dämmert jetzt endlich von ferne der Aspekt auf eine wirkliche Geschichte der deutschen Sprache; was sich bisher so nannte, waren meist nur linguistische Materialien zu einer solchen. Diese schon mit dem Titel 'Geschichte der deutschen Sprache' zu bezeichnen, würde uns Jüngeren heute wie eine Blasphemie erscheinen. Aber ich freue mich und verzeichne es mit Genugtuung, aufrichtigem Neid und aufrichtiger Bewunderung, daß es gerade noch Vertreter der älteren Generation sind, die den neuen Aspekt eröffnet haben: Braune, Wrede, Kluge, Kauffmann; es darf dann übrigens auch der Name

Burdachs nicht fehlen, der von vornherein die Geschichte des Neuhochdeutschen als Geschichte einer geistigen Bewegung im weitesten Sinne begriffen hat.

Die Zustände verschieben sich, die Begriffe werden gewissermaßen landschaftlich relativ. Das Westgermanische der ehemaligen ingwäonischen Färbung zieht sich nördlich zurück. So hat sich das Altgermanische schon früher nach Norden zurückgezogen. Und so können wir heute nicht mehr sagen, das Altgermanische sei uns nirgends erhalten und nur zu rekonstruieren. Im Süden zwar ist es im 3. und 4. Jahrhundert schon längst verschwunden, aber der Norden bewahrt wie alles so auch dies noch Jahrhunderte länger auf. Es wird mit Recht heut die Bezeichnung ‚Urnordisch' für die Sprache der ältesten skandinavischen Runeninschriften bis etwa 700 angefochten (Neckel). Es handelt sich hier vielmehr um ein nur erst wenig ($\hat{e}_1 > \hat{a}$) angegriffenes Altgermanisch, das von immerhin einer Art Literatur hier noch erreicht und gehoben wird. Sprache und Namen der ältesten 80—90 skandinavischen Runeninschriften sind altgermanisch. Die kulturell so junge Sitte des Runenritzens lief schneller und hat hier noch einen archaischen Sprachzustand eingeholt. Wir sind sehr dankbar, daß Fr. R. Schröder des Isländers A. Johannesson Grammatik der urnordischen Runeninschriften[1]) in deutscher Übersetzung, die fast völlig sein Verdienst ist, allgemein zugänglich gemacht hat. Dies Buch enthält nun eine Laut- und Flexionslehre des Altgermanischen nebst einer Erklärung von 87 Runentexten. Wir müssen dies Buch jetzt als altgermanisches Übungsbuch in den Lehrbetrieb aufnehmen und es werden sich die Mängel wie bei allen Lehrbüchern durch diese Behandlung von Auflage zu Auflage von selbst beheben. Ein Anhang mit den übrigen altgermanischen Runeninschriften wäre erwünscht. Der Ruf nach einer Umarbeitung von Streitbergs Urgermanischer Grammatik sei übrigens auch hier erhoben.

Was in altgermanischer Zeit an Zierhandwerk vorausgegangen war, ist, von direktem Import abgesehen (der Silberkessel von Gundestrup, die Silberplatte von Thorsberg usw.), primitive, phantasielose, unschöpferische Gemeinschaftskunst gewesen; ein frühgermanisches Kunsthandwerk, zweifellos zunächst wieder nur einer bestimmten Schicht gemäß, jener Schicht nämlich, die auch

[1]) Alexander Johannesson, Grammatik der urnordischen Runeninschriften (Germanische Bibliothek hg. W. Streitberg, 1. Sammlung, 1. Reihe, 11. Band). C. Winter, Heidelberg 1923. M. 3,—, gebunden M. 4,50.



das Heldenlied trug, entsteht erst wieder durch gotischen Einfluß zur Völkerwanderungszeit. Daran ändert auch nichts das treffliche Buch von F. A. van Scheltema, 'Die altnordische Kunst'[1]). Altnordisch meint hier altnordeuropäisch und hat nicht den Sinn, den wir Germanisten damit verbinden; aber wir wünschen uns ein Buch auch über die altnordische Kunst im germanistischen Sinn. Scheltemas Hauptziel, eine Annäherung von Praehistorie und Kunstgeschichte anzubahnen und auf die Ornamente des stein-, bronze- und eisenzeitlichen Zierhandwerks die Kategorien der Kunstanschauungen Wölfflins anzuwenden, kann hier nicht zur Erörterung stehen. Die Grundanschauung des Buches über die von Süden nach Norden vordringenden Kulturwellen ist die unsrige. Das Abstraktornamentale ist das Wesentliche der nordischen Kunst schon früh. Was sie vom Süden erhält, befreit sie von seiner Natürlichkeit und überträgt sie ins Geistige. Scheltema verfolgt dies Prinzip durch alle Phasen bis in die Kunst der Völkerwanderungszeit, Glasmosaik und Tierornament. Diesen bestimmt gerichteten Willen im barbarisierten Lehngut hatte man ja schon lange erkannt; hier ist nun systematisch und nach den Prinzipien der neueren Kunstgeschichte darüber gehandelt. Aber wichtiger für unsere Perspektive als Scheltemas Buch scheinen mir die Schriften Nils Åbergs zu sein: 'Die Franken und Westgoten in der Völkerwanderungszeit' (Uppsala 1922), 'Die Goten und Langobarden in Italien' (Uppsala 1923). Hier wird recht eigentlich die Arbeit Salins fortgesetzt, auf dessen bekanntes großes Werk über die altgermanische Tierornamentik (1904) ja die ganze Blickrichtung zurückgeht. Es geschah bekanntlich in diesem Buche, an Hand also der germanischen Archäologie, daß die Theorie vom Gotenwege geboren wurde. Hier bei Åberg wird der eigentliche Anfang gemacht, die Kunst der Ost- und Südgermanen nach den Stämmen, nach Ostgoten, Westgoten, Burgunden, Langobarden, Franken, Alemannen zu unterscheiden. Aus den südosteuropäischen, süddeutschen, thüringischen, merowingischen Funden belegt sich die Kette der Beziehungen von Südosten nach Nordwesten bis in das Merowingerreich. Die gotische Propaganda des Arianismus, der nach der 'Vita Severini' auch alemannische Stämme erfaßt hat, der Langobarden, Burgunder, Thüringer, Franken ergriff und der bekanntlich auch für Chlodwig durchaus zur Erwägung stand, ferner die strengere Form des Königtums mit

[1]) F. Adama van Scheltema, Die altnordische Kunst, Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung. Mauritius-Verlag, Berlin 1923.

den byzantinisch-orientalischen Insignien, Symbolen und Zeremonien sind denselben Weg gegangen. O. v. Friesens Runenstudien hatten von vornherein die Salinsche Blickrichtung gehabt; im Hoopsschen Reallexikon (IV, 5—51) hat er ihnen unter dem Stichwort 'Runenschrift' eine instruktive Zusammenfassung gegeben. Ja die Runologie ist zu einer Hauptstütze der Gotentheorie geworden, indem der Ursprung des Runenalphabets aus der hellenistisch-römischen Mischkultur am Schwarzen Meer, aus der hellenistischen Kursive, der Schrift des täglichen Lebens erwiesen werden konnte. Im II. Band von Fr. Kauffmanns 'Deutscher Altertumskunde'[1]) hat die ganze neue Systematik der Realien aus dem frühgermanischen Altertum eine zusammenfassende Darstellung gefunden. Es stellen sich aus diesem monumentalen, wenn auch schwer lesbaren Werk, das auf jeder Seite den weiten Blick, das umfassende Wissen und vielleicht auch die souveräne Eigenwilligkeit des energischen und arbeitsfreudigen Verfassers verrät, besonders die Kapitel über die Stilperioden in unsern geistigen Zusammenhang. Was Kauffmann den hellenistischen Stil nennt, ist eine diskutable Bezeichnung dessen, was auf dem südöstlichen Wege über die Goten zu den Germanen kam. Was er dann den romanischen Stil nennt, ist der mit der fränkischen Reichsgründung und dem römisch-katholischen Christentum erneut durchbrechende, nunmehr auch geistige Einfluß des Westens und Südens, des Romanischen. Die kulturelle Diktatur des Gotenreichs wird abgelöst von der des Frankenreichs. Der Romanisierungsprozeß nimmt seinen riesigen, schließlich auch den Norden umgestaltenden Fortgang. Neckels Aufsatz über die Götter vom Goldenen Horn von Gallehus (Zs. f. d. A. 58, 225) und einige Partien seines Balderbuches[2]) suchen Licht zu verbreiten über den Ursprung der germanischen Frieskunst und anderer Dinge aus dem Hellenistisch-Vorderasiatischen. Auch die letzten Kapitel von Max Eberts 'Südrußland im Altertum'[3]) gehören in unsern Zusammenhang. Der eiserne konische Helm der Sarmaten und die Brünne, als neue, in altgermanischer Zeit verschmähte Waffen, die

[1]) Friedrich Kauffmann, Deutsche Altertumskunde (Handbuch des deutschen Unterrichts begründet von Adolf Matthias 5 Bd., 1. Teil), zweite Hälfte. Von der Völkerwanderung bis zur Reichsgründung, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, München 1923.

[2]) Gustav Neckel, Die Überlieferungen vom Gotte Balder. W. Ruhfus, Dortmund 1920.

[3]) Max Ebert, Südrußland im Altertum (Bücherei der Kultur und Geschichte 12). Kurt Schröder, Bonn und Leipzig 1921.



purpurne oder goldene Hauptbinde und andere Stücke des Schmucks sind auf dem Gotenwege zu den Germanen gekommen.

Auch auf religionsgeschichtlichem Gebiet weisen die letzten wichtigen Erscheinungen alle in unsere Richtung und ergänzen das Bild. Axel Olriks 'Ragnarök', das später seine Ergänzung in Neckels Balderbuche fand, ist inzwischen von Ranisch trefflich ins Deutsche übersetzt worden[1]) und beginnt seine Wirkung zu tun. Der Anhang enthält das wichtige und kühne Kapitel über Goten und Tscherkessen im Kaukasus und pflückt als reife Frucht vom Baume die endliche und glückliche Erklärung von *entisc* und *enta geweork* aus dem Volksnamen der schmiedekunstfertigen kaukasischen Antier (Tscherkessen). Es wird sich um eine der zu den Westgermanen gewanderten formelhaften Wendungen aus dem Sprachschatz des gotischen Heldenlieds handeln. Neckel hat den Baldermythos aus vorderasiatischen Mythen abgeleitet und so war von Olrik das Motiv vom gefesselten riesischen Unhold aus dem Mutterboden des Elbrusgebirges hergeleitet worden, aus der Angst vor der gewaltigen Erscheinung des Erdbebens, welche die Vorstellung vom gefesselten Elbrusriesen und von seinem Losbrechen gebar. Ein wichtiges Stück frühgermanischer Religionsgeschichte findet hier seine Erhellung, wenn auch das eigentliche Hauptmotiv der ‚Götterdämmerung', der letzte Kampf der Götter und Einherjer mit den Mächten der Zerstörung nicht recht erklärt und ein wenig aus seiner zentralen Stellung gerückt zu sein scheint (Jahrbuch für hist. Volkskunde 1925 S. 24f.). In den Kreis dieser südöstlichen Zusammenhänge stellen sich mehr und mehr auch Wodansglaube und Asenreligion hinein. Was wir germanische oder gar altnordische Mythologie zu nennen gewohnt waren, erscheint uns mehr und mehr als ein abgewandeltes Echo von zunächst einmal gotischer Mythologie. Es heben sich allmählich die ersten Umrisse einer wirklichen germanischen Religionsgeschichte ab, wie sie Helm z. B. vor 13 Jahren noch gar nicht ahnen konnte. Und zuletzt hat noch Fr. R. Schröder in seinem kühnen Büchlein 'Germanentum und Hellenismus'[2]) mancherlei reiche Anregungen in dieser Richtung gegeben. Schon Olsen wußte, daß in Verbindung mit der Runenschrift allerhand antiker Alphabet-

---

[1]) Axel Olrik, Ragnarök, Die Sagen vom Weltuntergang, übersetzt von Wilhelm Ranisch. Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1922. M. 9,—.

[2]) Franz Rolf Schröder, Germanentum und Hellenismus, Untersuchungen zur germanischen Religionsgeschichte (German. Bibliothek hg. Streitberg, 2. Abtlg., 17. Bd.). C. Winter, Heidelberg 1924. M. 6,—.



zauber gekommen war. Schröder dehnt die Untersuchung aus und legt auch den Einfluß der magisch-kosmischen Zahlen des Hellenismus und des Orients auf die germanische Zahlenmystik dar. Die hellenistische Astralreligion hat manchen Niederschlag hinterlassen. Das von Neckel in die richtige Bahn gelenkte Balderproblem wird von Schröder seiner Lösung erheblich näher geführt. Wohl gibt es eine primitiv-agrarische germanische Schicht im Balderglauben, aber es gibt auch eine hellenistische Schicht. Gestalt und Mythos Balders haben sich gebildet unter dem Einfluß jener großen sterbenden und wieder auferstehenden Gottheit, in welche um jene Zeit Attis, Adonis, Osiris, Dionys usw. zusammengefallen waren; sein Name ist die Übersetzung von *κύριος* Herr, und es erscheinen Balder-Kult und -Glaube wie eine erste frühe Rezeption des Christentums. Der Balderglaube verhält sich zum Christentum, das ja in seiner arianischen Form die eigentlich gotische Form des Christentums ist, wie die Runenschrift zum Alphabet des Ulfilas: Runenschrift und Balderglaube stellen noch nicht jene ganz intensiven Formen der Hellenisierung wie Ulfilanisches Alphabet und arianisches Christentum dar. Die Herleitung des Motivs vom Weltuntergang durch Brand aus den südöstlich-orientalischen Sphären war durch Neckel erfolgt. Lokis Urbild wird von Schröder über Neckel und Olrik hinaus, dessen Vorarbeiten, den gefesselten Unhold des Kaukasus betreffend, im übrigen bestehen bleiben, im ägyptischen Seth gesucht, und es wird mit Recht dabei an die Ausbreitung der ägyptischen Kulte in hellenistischer Zeit bis nach Olbia erinnert, das bekanntlich am Ende des 3. Jahrhunderts den Goten in die Hände fiel. Wenn die alte Schule Bugges und Bangs bei Balder und Loki schon lange an Christus und Luzifer gedacht hat, — etwas richtiges war daran! Aber der Zufahrtsweg war ein anderer. Er war unterliterarisch, breithin von Volk zu Volk; Völkerwanderung und Gotenreich in Südrußland bilden die zeitliche und die räumliche Zone der Herkunft (Deutsche Literaturzeitung 1925, Sp. 215ff.)

Auch die frühgermanische Poesie sehen wir, wie schon oben angedeutet, im Zusammenhang mit diesem Entwicklungsbild und im Zusammenhang mit der Ornamentik des Kunsthandwerks heute anders an als früher. Der Irrtum ist noch immer sehr weit verbreitet, daß der Stil des 'Heliand' den altgermanischen Stil repräsentiere, daß dieser „Stil der immer neu ansetzenden unendlichen Bewegung und immer neuen Namengebung dessen, was in der Empfindung immer wieder von neuem auftaucht, der Stil des drängenden schweren

ringenden langsamen Rhythmus“ geradezu der altgermanische Stil katexochen sei (Fritz Strich). Wir sehen den Heliandstil, auf den allein diese Worte passen, vielmehr schon längst für das Ende der Stilgeschichte bei den Westgermanen, für den Gipfel einer langen Entwicklung an, der sich etwa mit dem sehr fortgeschrittenen Stil II der zu Band- und Flechtwerk aufgelösten Tierornamentik vergleicht. Vor allen Dingen aber sehen wir eine Geschichte, eine Entwicklung des frühgermanischen Stils, der nichts Konstantes und etwas von vornherein absolut Gegebenes ist. Ja, wir trennen Heliand und Beowulf geradezu schon von der frühgermanischen Periode, grenzen sie schon an die Periode der romanisch-christlichen karolingischen Buchepik an, die sich noch romanisierter in der deutschen Endreimepik fortsetzt, und fassen Hildebrandslied und Finnsburgfragment als Übergänge in Stil und Form, weil in ihnen noch ein letztes Gefühl für Gruppenbildung, für das Strophische, Symmetrische und Gegliederte vorhanden ist. Denn wir kommen nicht nur durch den Stil zu dieser Ansicht, daß der Heliand das Ende bedeutet, die fünf alten strophischen Heldenlieder des eddischen Komplexes (Wielandslied, Hunnenschlacht, altes Sigurdlied, altes Atlilied, Hamdirlied) aber den Anfängen nahe stehen, sondern auch durch die Form. Die Frage strophisch-stichisch hat sich verschoben zu der Frage Zeilenstil-Hakenstil. Zeilenstil schließt die Strophik, die Sangbarkeit, die Symmetrie in sich und steht am Anfang; Hakenstil — oder, wie Heusler jetzt sagt, Bogenstil — entwickelt sich langsam, möglicherweise unter dem Einfluß der lateinischen Hexameter-Buchepik. Er hebt die Gruppenbildung von Zeilensätzen auf und verzahnt die den Vers überlaufenden Sätze in ein unteilbar-unsymmetrisches Gefüge. Und in Erkenntnis eines geistigen Zusammenhangs von poetischem Stil und Ornamentik, über welchen Panzers Aufsatz (Germania V, 1921 S. 80ff.) zu vergleichen ist, sieht man den Hakenstil im Anwachsen zugleich mit dem Anwachsen der unruhig wogenden Variation und der bezeichnenden Verknüpfung von Tier- und Bandornament im Stil II: beides bewegt sich, wenn ich einen alten Ausdruck meines Lehrers Rudolf Henning hier gebrauchen darf, gewissermaßen in Schlangenlinien nun vorwärts, poetischer Stil wie Ornament. Heuslers Aufsatz über 'Heliand, Liedstil und Epenstil' (Zs. f. d. A. 57, S. 1ff.) ist für den Durchbruch der vorhin skizzierten Ansichten über Zeilenstil und Hakenstil und über die Stellung des Heliand epochemachend gewesen. Auch die Umschreibung, die Kenning, hat ihre Entwicklung, deren Gipfel

sie in der altnordischen Skaldenpoesie erreicht. Das alte Heldenlied war noch arm an Kenningar. Über den Zusammenhang der Kenning mit gewissen Seiten des Kunsthandwerks gab Neckel (Germanisch-Romanische Monatsschrift VII, 36 Anm.) eine versteckte, aber sehr weitreichende und einsichtige Bemerkung (Apperzeption von Dingen als Lebewesen). Mit dem Skaldenstil vergleicht sich aus der Ornamentik der Stil III: die schwer enträtselbaren Labyrinthe von durcheinander geflochtenen Tierleibern in der Ornamentik des Stils III, von durcheinander geflochtenen Metaphern, die oft genug auch tierische Apperzeptionen sind, in der Skaldenpoesie, entstammen offenbar der gleichen seelischen Einstellung. Es handelt sich schließlich mit Variation, Hakenstil, Kenningar, Stil II und III der Ornamentik um Extreme, die nun schon ganz außerhalb der gotischen Sphäre erreicht worden sind und die im alten Gotenreiche selbst nur gerade ihre allerersten Anfänge gezeitigt haben. Aber implicite lagen die Extreme schon in den Keimen beschlossen, das germanische Wesen entfaltete sich in dieser Richtung und es darf aus dem poetischen Stil genau so ermittelt werden, wie Scheltema es aus der Ornamentik zu ermitteln versucht hat.

Über die eddische und die Skaldenpoesie hat Neckel 1923 eine kurze orientierende Darstellung gegeben[1]), welche die neueren Forschungen, an denen er ja selber wesentlich beteiligt war, in den für seine Zwecke gebotenen Grenzen völlig berücksichtigt. Von Rudolf Meißners langjährigen Kenningarstudien ist der erste große Band mit einer systematischen Darstellung des gesamten Materials 1921 erschienen[2]), weiteren Aufgaben nun die Grundlagen bietend und geschrieben zur Ehre der selbst in unserer Vieles verstehenden Zeit noch immer verkannten Skaldendichtung. Eine ausführliche Beschreibung der Kenning — leider nicht eine Erörterung ihres umstrittenen Ursprungs — geht dem systematischen Teil voraus, der mit erstaunlichem Einfühlen in die ‚barocke Kunst' des skaldischen Umschreibungsstils bearbeitet ist. Die Einleitungen zu den einzelnen Abschnitten enthalten, leider mehr im- als explizite, die wichtigsten Beiträge zur Geschichte der Skaldendichtung, die nun endlich — hoffentlich von Meißner selbst — in großem Rahmen geschrieben werden kann.

[1]) Gustav Neckel, Die altnordische Literatur (Aus Natur und Geisteswelt 782). B. G. Teubner, Leipzig 1923. M. 1,30 kart., M. 1,60 gebunden.

[2]) Rudolf Meißner, Die Kenningar der Skalden. Ein Beitrag zur skaldischen Poetik (Rheinische Beiträge und Hilfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde, Bd. 1). Kurt Schröder, Bonn und Leipzig 1921.



Aber da die Eddagedichte mit ausgeschöpft sind — leider nicht auch das Altenglische —, so reicht Meißners Buch bis in den Kreis des Frühgermanischen hinab. Siepers vielfach mit Unrecht allzu sehr getadeltes Buch über die altenglische Elegie (Straßburg 1915) hatte umgekehrt die altnordische Poesie stark herangezogen und damit den Wunsch nach einer Geschichte des Klageliedes, das als Motiv im Ganzen und vielleicht auch in den einzelnen Details wohl weit zurückreicht, zwar noch nicht erfüllt, aber doch stark wachgerufen. Das Klagelied ist das Gegenstück zum Preislied und eines muß so alt wie das andere sein. Es darf mit Recht an König Gelimers Elegie erinnert werden. Wie weit Anfänge in der primitiven Gemeinschaftspoesie des Altgermanischen vorhanden gewesen sind (in der Totenklage), ist eine Frage für sich. Für uns würde es sich um die Veredelung in der Völkerwanderungszeit handeln. Eine große zusammenfassende Darstellung der alt- und frühgermanischen Poesie hat in seiner bedächtig-auskostenden und meisterhaften Weise Andreas Heusler uns endlich geschenkt[1]); er ist der einzige in unsern Tagen, der sie uns schreiben konnte. Das Nordische ist in der für uns heut wieder charakteristisch starken, Südgermanisches repräsentierenden Weise umfassend herangezogen, das Altenglische gleichfalls. Der südöstlichen Einwirkung ist Raum gegeben und alles ist in jenen geschichtlichen Verlauf gestellt, den wir heute zu erkennen glauben. Von einem prägnant umrissenen Bilde alt- und frühgermanischer Gesittung hebt sich die Behandlung der Ritual-, Zauber-, Spruch-, Merkdichtung ab, um in den Kapiteln Hofdichter, Preislied, Heldenlied zu gipfeln, woran sich noch ein Ausblick auf das Epos schließt. Mit höchster Kennerschaft des Stiles und der Formen und mit feinstem geschichtlichen Sinn ist hier die Ernte einer Jahrzehnte langen Arbeit hereingebracht. Für das Altgermanische bleibt nur die bäuerliche Kleinkunst auch in diesem großartigen Bild, die höhere Dichtkunst entspringt der Gotenzeit. Den ersten Kapiteln von Hermann Schneiders 'Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung'[2]), die über die Frühzeit, das Heldenlied und die ahd. Poesie zu Beginn des Schreibzeitalters handeln, ist Heuslers Buch leider

[1]) Andreas Heusler, Altgermanische Dichtung (Handbuch der Literaturwissenschaft, hg. Oskar Walzel). Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark-Potsdam. 6 Lieferungen à M. 2,20 Subskrpt.

[2]) Hermann Schneider, Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung (Geschichte der deutschen Literatur, hg. Albert Köster und Julius Petersen, Erster Band). Carl Winter, Heidelberg 1925. M. 20,—, gebunden M. 22,50.

nicht mehr zugute gekommen. Desto wertvoller ist, daß die gleiche Grundeinstellung wie bei Heusler zu Tage tritt, die gleiche, die auch von uns hier vertreten wird. Noch viel zu sehr herrscht selbst bei unsern Fachgenossen auf dem neueren Gebiete die Meinung vor, daß die Zeit von Tacitus bis auf Kaiser Karl eine geistesgeschichtliche Einheit sei, daß man die Zeugnisse des 1. und des 8. Jahrhunderts unkritisch neben- und durcheinander gebrauchen dürfe und daß man darauf verzichten könne, Fortschritt, Entwicklung, Geschichte zu geben. Mit Recht wendet sich Schneider dagegen. Auch für ihn liegen die Impulse zu wirklicher Dichtkunst bei den Goten der Völkerwanderungszeit. Erst von nun ab gibt es einen germanischen Sänger- oder Dichterstand, den Tacitus noch nicht kennt. Wir sollen uns keinen Illusionen hingeben über die altgermanische Zeit. Aber wir dürfen die frühgermanische Zeit, die Periode während und nach der Völkerwanderung, mit Recht wieder als eine ganz besondere Blüteperiode ansehn. Für die altgermanische Zeit ist nicht viel zu retten von aller Art Kulturgütern überhaupt, obwohl der Versuch dazu gemacht werden muß (wie für das Indogermanische, s. o.) und von Neckel in einem Berliner Vortrag (Zs. f. Deutschkunde 1925) ein wenig allzu nachgiebig auch schon begonnen ward. Die eigentlich schöpferische Zeit des Germanentums ist die Völkerwanderungszeit. Der schöpferische Raum war die fürstliche Halle, die ihr eigenes idealisiertes, im Stil der Völkerwanderungskunst geschmücktes Abbild als Halle Gimlé nach Asgard in den Götterhimmel versetzt hat. Es handelt sich um eine höfische, um eine Standeskultur von exklusivstem Adel der Form, des Stils, des Gehalts. Die Heldenlieder dieser Kultur umspannen in Geschehnissen und Namen den weiten Schauplatz der Völkerwanderungszeit von den Gestaden des Dnjepr bis zu den roten Felsen des Rheins. Aber neben das Lied tritt die Ornamentik des Kunsthandwerks. Heldenlied und Kunsthandwerk in Niello, Filigran, Zellenmosaik, Tier- und Flechtornament sind die vornehmsten Äußerungen dieser gotisch-frühgermanischen Kultur. Neben den Hofdichter tritt der viel bezeugte Goldschmied als Exponent. Sie beide verleihen ein paar Jahrhunderten ihr eigentümlich schönes und exklusives Gepräge, bis sie das Romanisch-Christliche umstilisiert und aus dem Skop den Dichter des Heliand macht, aus dem Goldschmied den Heiligen Eligius und seine Schüler, was sich entwicklungsgeschichtlich durchaus miteinander vergleichen läßt.

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT

FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTESGESCHICHTE



MAX NIEMEYER VERLAG · HALLE A. SAALE

3. JAHRG. 1925 HEFT

Herausgeber

Prof. Dr. *Paul Kluckhohn*, Münster i. W., Neustr. 8
Prof. Dr. *Erich Rothacker*, Heidelberg, Häußerstr. 41

Manuskripte sind nur nach vorheriger Anfrage an die Redaktion zu senden.

DEUTSCHE VIERTELJAHRS-SCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE



MAX NIEMEYER VERLAG · HALLE A. SAALE

3. JAHRG. 1925 HEFT 4

Herausgeber

Prof. Dr. *Paul Kluckhohn*, Danzig-Langfuhr, Blumenstr. 10
Prof. Dr. *Erich Rothacker*, Heidelberg, Häußerstr. 41

Manuskripte sind nur nach vorheriger Anfrage an die Redaktion zu senden.

Mitteilung der Redaktion

Das 1. Heft des neuen Jahrgangs wird eröffnet durch die Berliner Rektoratsrede Karl Holls über Begriff und Bedeutung der „dämonischen Persönlichkeit". Ihr folgen wesentlich der Mystik gewidmete Beiträge von Heinrich Zimmer über indische und H. H. Schaeder über islamische Mystik, O. Schirokauer über Otfrid von Weissenburg, Günther Müller über altdeutsche Mystik, H. Pflaum und Ernst Hoffmann über die Mystik Spinozas und Hans Günther über den Pietismus.


Stanford University Libraries
3 6105 005 580 274


Stanford University Libraries
3 6105 005 580 274